

Die degeneres Introitus Reginos,
Choral und Musiktheorie
von

Mathias Bielitz

Mathias Bielitz

Die *degeneres* Introitus Reginos
in
Gregorianischer und Altrömischer Fassung,
Choral und Musiktheorie im Mittelalter

Bemerkungen
zum
Verhältnis beider Fassungen
und
zur Ästhetik des Gregorianischen Chorals
nebst
einigen Vorbemerkungen zur Natur mittelalterlicher westlicher
Musiktheorie

HeiDok

Heidelberg

2007

Satz mit L^AT_EX

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung ist es nur unter jeweiliger Nennung des Autors und nur zu wissenschaftlichen Zwecken gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder zu vervielfältigen

Zusammenfassung

Regino gibt einige Introitusmelodien als Beispiele für aus tonalen Gründen *nothae, i. e. degeneres et non legitimae antiphonae* an. Die Verifizierung der Behauptung einer „Bitonalität“ bestimmter Melodien läßt sich manchmal leicht durchführen, manchmal erscheint eine Lösung nicht durchführbar. Die angegebenen Melodien werden mit ihren Altrömischen Parallelen verglichen, was Anlaß zu einer Diskussion des Verhältnisses beider Fassungen am Beispiel individueller Melodien gibt. Diese Betrachtung führt weiter zur Frage nach der „Komponiertheit“ Gregorianischer Melodien, nach der Adäquatheit des Modells musikalischer Form bei Guido in Hinblick auf den Gregorianischen Choral, und schließlich zur Frage der Ästhetik des Gregorianischen Chorals — dies natürlich immer in Hinblick auf Augustins Wertvorgabe für jede Musik der Liturgie. Die Frage nach der musikalischen Form im Choral ist eine Frage, die zugunsten sehr partieller Fragestellungen wie nach der Anzahl von Formeln und der Deutung des Chorals als Formelarsenal, als Beispiel für Musik unter den Bedingungen einer *oral tradition* oder auch einer genetischen Abhängigkeit einer von der anderen Fassung in neuerer Zeit deutlich in den Hintergrund gerückt ist; in diesem Zusammenhang ist auch, angesichts neuester Sichtweisen eine Bewertung der Natur mittelalterlicher, westlicher, Musiktheorie in ihrem theoretischen, rationalen und lehrhaften Ethos notwendig. Insofern versteht sich der Beitrag als Hinweis auf die Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit einer Betrachtung auch des Chorals unter der Kategorie musikalischer Ästhetik, kompositorischer Entscheidung und des musikalisch Schönen und allgemeiner als Beitrag zur Erkenntnis des Konzepts musikalischer Form im Mittelalter. Der Bezug zwischen tonalen Regeln und Wesen der Musiktheorie zwingt zur Erörterung des Wesens der frühen mittelalterlichen Musiktheorie, z. B. der Frage, ob die antike Tradition von sich aus zu einer konkreten Anwendung fähig gewesen wäre.

Stichworte sind daher: Meßantiphonie, Formtechniken in der Gregorianik, Choralästhetik, Relation von Altrömischer und Gregorianischer Fassung, Kirchentonarten, Regino und Guido von Arezzo, Musiktheorie als Voraussetzung der Rationalisierung des Chorals und das musikalisch Schöne im Choral. Von z. T. erheblichem wissenschaftlichen Unterhaltungswert sind die mehr oder weniger ausführlichen Betrachtungen neuerer Literatur zu einigen Themen des Buches.

Inhaltsverzeichnis

1	Zum Choral auch als musikalische Kunst und Theorieobjekt	1
1.1	Zur Motivierung der Fragestellung	1
1.2	Form und Handlung in neuester Sicht; zum Ethos mittelalterlicher (lateinischer) Musiktheorie; ein nicht ganz überflüssiger Exkurs	24
1.3	Mittelalterliche Musiktheorie	24
1.3.1	Erkenntnis durch Musiktheorie?	24
1.3.2	Hucbalds Vorrationalität?	92
1.3.3	Zu Neuvorstellungen über musikalische „Sinnlichkeit“ bei Augustin . .	113

1.3.4	Choral als komponierte Musik	137
1.3.5	Rationalität als Ethos der Musiktheorie	191
1.4	Formfragen im Int. Requiem	209
1.5	Zur Frage von Ornamenten	230
1.6	Die Formel in Responsorien	233
1.7	Melodiesegmentierung im Choral	239
1.7.1	Sprachliche Parallelen	239
1.7.2	Der Choral und der Einzelton	257
1.7.3	Mögliche Gestalten im Choral	271
1.7.4	Von Floskeln und Formeln	280
1.8	Parapteres	289
1.8.1	„Falsche“ Tonarten	289
1.8.2	Exkurs zum Tonartenbegriff der <i>Musica Enchiriadis</i>	333
1.8.3	Exkurs: Byzanz und der Westen in Musik und Musiktheorie	364
1.8.4	Zur Rolle von Tonwiederholungen auf <i>F</i> und <i>c</i>	408
2	Der Int. Ecce oculi	424
3	Der Int. Eduxit eos	436
3.1	Der Int. Eduxit eos	436
3.2	Zum Int. Eduxit Dominus	443
4	Der Int. Victricem manum	451
5	Zum Int. Judica, Domine	459
6	Zum Int. Caritas Dei	476
6.1	Die beiden Versionen	476
6.2	Zum Int. Repleatur	486
6.3	Zu Initialtypen des Int. <i>Judica me Deus</i> und anderem; ein Exkurs	495
6.4	Worthervorhebung durch Tonhöhe?	514
6.5	Exkurs: Zu initialen Unterschieden von Int. des 3. Ton	523
6.6	Weiteres zur Hervorhebung von <i>Dominus</i>	531
6.7	Zur melodischen Akzentbeachtung	550

7	Zum Int. Iustus non conturbabitur	560
7.1	Mit „Gerecht“ o. ä. beginnende Introitus	564
7.2	Zum Int. <i>Statuit ei</i> und anderen	586
7.3	Zu den Int. <i>Accipite iocunditatem</i> und <i>Deus dum</i>	588
7.4	Zur Zweiteiligkeit der Int. <i>Vocem iocunditatis</i> und <i>Omnis terra</i>	617
7.5	Zu den Introitus, die mit <i>Ego autem</i> beginnen	655
7.6	Motivisches	668
7.6.1	Eine Akzentwendung	671
7.6.2	Die Haassche Formel: Zu grammatischer Semantik des kollektiv ent- standenen Chorals	685
7.6.3	Satirische Melodik	745
8	Der Int. Deus in adiutorium	761
9	Zum Int. Dicit Dominus: Sermones	778
10	Anhang: Zu weiteren neuesten Erkenntnissen	783
10.1	Zu Guidos Fassung des Ton-Buchstaben-Vergleichs	783
10.2	Zur Ästhetik Gregorianischer Melodien in neuester Sicht	794
10.3	Musikalische Affekte in der Gregorianik in neuester Deutung	803
10.4	Neumen und Melodiebeschreibungen bei Aurelian in neuester Sicht . .	819
10.5	Neuestes zum mittelalterlichen Rhythmus-Begriff	830
10.6	Ist der Choral nicht als Musik zu bezeichnen?	840
10.6.1	Dürfen oder können Antiphonen keine Musik sein	842
10.6.2	Der Choral als körperlich-sprachliches Gemenge	909
Inhalt einiger längerer Anmerkungen		
10	Gibt es seit Gregor eine völlig neue Einschätzung liturgischen Gesangs?	7
13	Homerisches und Gregorianisches	12
16	Musiktheorie in westfränkischen Sequenzen u. ä.?	27
20	Neueste Erkenntnisse zum 15. Kapitel von Guidos <i>Micrologus</i>	40
22	Melodie als sprachartige Folge von Einheiten	43
24	Der Sinn der Beherrschung der „sensualen“ Grundlagen der Musik in Traktaten vor Guido in Bezug auf das Modell von Boethius und Augustin	47
25	Grenzen der (Musik-)Wissenschaft in Bezug zu Gott u. a. in der <i>Musica Enchiridialis</i> und Neuestes zur Bedeutung ihres Schlußabschnitts, <i>cor, ratio</i> und <i>vox</i> als Elemente der Musiktheorie	49

33	Handlungswissen versus Bildungswissen in der mittelalterlichen Musiktheorie	69
37	Zu <i>Mûησις</i> in Augustins Musikschrift	74
38	Zum Wert scholastischer Philosophie für die Musiktheorie der Zeit und den modernen Deuter	77
41	Ist die <i>Scolica Enchiriadis</i> eine Lehrschrift für den „jüngeren Schüler“?	83
47	Zum Intervallbegriff	92
51	Hat Regino das Monochord verstanden?	97
57	Die neuerkannte Nützlichkeit der <i>musica</i> im Prolog	105
64	Neuestes zu Gott als <i>connoisseur</i> musikalischer Feinkunst bei Augustin	115
70	Sagt Lupus von Ferrières etwas zu Quantitätsbeachtung im Psalmen- gesang?	122
74	Zur neuen Mode tiefer Erörterungen des Wortes <i>Komposition</i> und Derivatens dieses Stammes in der mittelalterlichen Musik	137
75	Neuestes zu Komponieren und musikalischem Werk im Mittelalter in Relation zur Neumenschrift	147
76	Was soll <i>chant community</i> sein?	149
77	Neuestes zum musikalischen „Werk“ im Mittelalter	154
78	Sind die Motetten von Petrus de Cruce keine Produkte, sondern Ergebnisse von Herstellungsprozessen?	156
83	Neualtes zur Gliederungslehre bei Guido und Vorgängern	167
84	<i>Dasia</i> bei Hucbald und in der <i>Musica Enchiriadis</i>	169
85	Guidos <i>Micrologus</i> als Kinderbuch?	171
90	Musikalische Rhetorik	183
97	Eine beispielhafte Fehldeutung von liturgischer Musik und deren Musiktheorie	195
99	Mittelalterliche Musiktheorie als Handeln	204
100	Die Klangschritlehre als Handlungsanweisung	206
108	Zur Comm. <i>Oportet te</i> in Greg und AR	212
131	Zur tonalen Disposition der Kadenztöne im Int. <i>Resurrexi</i>	241
132	Zu Varianten des Int.	243
134	Tonräumliche Semantik	246
136	Hat Aurelian die antike Musiktheorie verstanden?	251
137	Deklamierten Mönche Psalmen metrisch? Zu gewissen Problemen mit grammatischen <i>vox</i> -Definitionen	258
138	Zu <i>vox</i> ; allerneueste Erkenntnisse	259

153	Über die Neuentdeckung der Erkenntnisse von G. Jacobsthal	290
173	Was ist abusiv?	336
182	Neueste Erkenntnisse zum Ursprung der Kirchentonarten oder des Ton- systems	348
183	Parallelen zu den Beispielen in Aurelians <i>Mus. disc.</i> , Kap. II	358
185	Oktavgattungen in der <i>Alia Musica</i>	362
215	Vielleicht könnte auch Schelling etwas zur <i>oral tradition</i> Vagheit von Melodien sagen; kann dies auch die Theorie von Max Haas?	430
243	Zum tiefen <i>B</i> in der Theorie	462
245	Ein Wort zum Int. <i>Rorate caeli</i>	467
257	„Symmetrien“ im Int. <i>Invocabit</i> in beiden Fassungen	481
266	Zum Int. <i>Miserere mihi ... conculcavit</i>	516
285	Ein paar Beispiele für musikalische „Reime“ in Greg	541
290	Zum Int. <i>Dominus dixit ad me</i>	550
303	Zu den Schlußmelismen in den Int. <i>Os justi</i> bzw. <i>Sacerdotes Dei</i>	572
305	Zum <i>strophicus</i>	576
306	Ein paar Bemerkungen zum Int. <i>Iustus ut palma</i>	578
317	Zu wiederholten <i>Jubilate</i> in Offertorien	599
324	<i>Word painting</i> in mittelalterlichem Choral nach A. Hughes	606
348	Zu Gliederung und Organum; Allerneuestes	626
364	Zum Tropus <i>Ecce adest</i> zum Int. <i>Puer natus est</i>	647
376	Tonalitätsprobleme	665
380	Zu dem Initialtyp der Int. <i>Ego autem sicut oliva, Ecce oculi</i> und seinen Parallelen	673
393	Zu Neuestem zur „Memoriertechnik“ Gregorianischer Melodien als Formgenerator	694
420	Zu Neuestem zur „Mikrovarianten“	735
423	Zu Neuestem zu Varianten bei Aurelian	743
462	Zum Neuesten zu <i>distinctio</i> bei Guido	810
464	Ein jammernder Jubilus in einem <i>Cantus</i> des Ambrosianischen Ritus?	818
471	Ein neuer Beleg für den Mythos der ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache	847
478	Ist der <i>Magnus liber organi</i> improvisiert? Ist organale Mehrstimmigkeit unkomponiert? Zu den neuesten Erkenntnissen von R. Flotzinger	857
482	<i>Cantor et lector</i> — darf man diesen Unterschied nicht ernstnehmen?	878
489	Können Melismen Sprachklang sein?	891

501	Neuestes zur Verbindung von Musik und Körperbewegung in der Gregorianik wie bei den alten Griechen oder warum das Ohr der wesentliche sinnliche Repräsentant der liturgischen Verkündigung ist	909
503	Singen als Sagen in deutscher Epik des Mittelalters?	913

1 Zur Betrachtung des Chorals als musikalische Form und Kunst und zu seiner Theorie

1.1 Zur Begründung dieses Beitrags

Im Laufe einer nicht nur notwendig ausführlichen, sondern auch inhaltlich unabweisbaren Widerlegung von neuerlich wieder¹ geäußerten Vorstellungen darüber, daß die beiden Fassungen² der Melodien zur römischen/fränkischen Liturgie in direkter genetischer Relation zueinander stünden, insbesondere in Erneuerung der fast schon uralten These, daß Greg die Römische Urfassung darstelle³, AR eine, ästhetisch ja wohl kaum als Verbesserung qualifizierbare sekundäre Entwicklung⁴, stellte sich der Wunsch ein, die Bemerkungen über „bitonale“ Introitus in der Einleitung zu Reginos Tonar doch einmal in Zusammenhang mit den alt-römischen Entsprechungen der betreffenden Gregorianischen Melodien zu betrachten, d. h. die Melodien auch synoptisch sichtbar zu haben⁵. Diese kleine Unbequemlichkeit sei im Fol-

¹Wie B. Stäblein in der Einführung zu *MMM II*, zeigt, hat es so gut wie alle Deutungshypothesen bereits gegeben, also auch die, daß AR eine, mehr oder weniger „zersungene“ Fassung von Greg sein sollte — ein Zeichen eines bemerkenswerten musikalischen Kulturabstiegs, der dann gerade in Rom später „wieder“ durch die (angebliche) Urfassung „gut gemacht“ worden sein soll — musikalische Zustände in Rom müssen das gewesen sein, kaum glaublich.

²Um nicht wieder neue Bezeichnungen einzuführen, seien hier die altbekannten *Altrömisch*, abgekürzt „AR“, und *Gregorianisch*, abgekürzt „Greg“, im üblichen Sinne verwendet; da wohl niemand mehr der Meinung ist, der Gregorianische Choral, die Gregorianische Fassung müsse „wörtlich“ auf den großen Papst zurückgeführt werden, andererseits das Mittelalter ansatzweise schon in den gelegentlich auch in den „Sextuplex“ Sammlungen von Gesangstexten der Meßliturgie als Prooemium genutzten Versen *Gregorius praesul*, über deren literarische Herkunft Verf. einiges bereits geschrieben hat, diese Vorstellung geradezu zu einem „Dogma“ macht, ist historisch gesehen die Verwendung des Wortes *Gregorianisch* für die „Mehrheitsfassung“ adäquat, zum anderen können keine Verständnisschwierigkeiten entstehen; warum also immer neue Bezeichnungen einbringen? Die von B. Stäblein gegebene Begründung dieser Terminologie ist auch heute noch voll gerechtfertigt.

³Immerhin wird wenigstens nicht mehr die mittelalterliche Vorstellung von der Schaffung der Gregorianischen Melodien durch den hl. Gregor erneuert.

⁴Dies geschieht im zweiten Teil einer Betrachtung neuerer Thesen zu Choral und Neumenschrift, deren Veröffentlichung gewisse Hindernisse zu überschreiten hat; deshalb sollen hier nur zum Eingang einige, offenbar nicht überflüssige Literaturverweise angeführt werden; die hoffentlich bald mögliche Veröffentlichung der beiden Teile sagt dazu genug.

⁵Vgl. M. Bernhard, *Clavis Gerberti, Eine Revision von M. Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ...* Teil 1, München 1989; daß Regino noch nicht über die notwendigen Kenntnisse der antiken Musiktheorie verfügt hat, also eher Vertreter der „vorrationalen“ Klassifikation von Melodien nach Tonartklassen war, wird in Verf. *Musik als Unterhaltung und Zum Bezeichneten der Neumen* ausführlich, wenn auch sicher für die bzw. den Repräsentanten der nach eigenem Bekunden dreißig Jahre in Vorsprung denkenden Vertreter der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft zu quellenorientiert und zu sachbezogen, behandelt.

Die schon durch ihre Systematik unentbehrliche Arbeit von U. Bomm, OSB, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung ...*, Einsiedeln 1929, wäre deshalb in entsprechender Weise zu differenzieren; eine Formulierung wie, ib., S. 44, zum Int. *Eduxit Dominus, diesen Anfang als II plag. zu verstehen, hat er (scl. Regino) sich vielleicht in der Quint tiefer vorgestellt ...* Dies ist ersichtlich nicht möglich, weil Regino nicht in rational definierten Intervallen oder entsprechenden Transpositionen denken kann. Auf die, es sei wiederholt, unentbehrlichen Ergebnisse der Arbeit von Bomm sei hier aber

nicht jedesmal verwiesen. Ihre Kenntnis kann vorausgesetzt werden.

Auf eine genaue Wiedergabe der Neumeneigenheiten von *MMM II*, wurde kein Wert gelegt, weil die „Ligaturen“ da keine wesentliche Bedeutung für das Gemeinte zu haben scheinen, wie Schreibvarianten nahelegen; besonders deutlich können dies die Varianten zwischen Fassungen von AR zeigen, s. u. Hier kann bei Bedarf immer die originale Ausgabe herangezogen werden; hier war die Parallelisierung beider Fassungen das Wesentliche.

Hinsichtlich des Verständnisses, was denn nun eine Grund-, Ur- oder Mustermelodie auf irgendeiner abstrakten Basis gewesen sein könnte, gibt Levy in einem neueren Beitrag ganz neue Maßstäbe, so daß hier, wo es ja im Vergleich der beiden Fassungen auch um Parallelitätsbestimmungen geht, auf die Ausführungen von Levy einzugehen ist — nur, Kriterien zur Beurteilung, was nun so eine Ur- oder Mustermelodie gewesen sein könnte, das verrät Levy auch hier, noch?, nicht.

Die klare Lesbarkeit, die Levy in klar adiastematischer, später, Notation der mozarabischen Neumenhss. sieht, kann Verf. nicht ganz leicht nachvollziehen, zumal die Notation in dem unten angeführten Nachweis eines italienischen Belegs einer Ant. *Tollite portas*, zwar nicht mit Linie, aber doch ansatzweise deutlich diastematisch gehalten ist, so daß Levys diesbezügliche Äußerung: *From the staffless neumes we learn nothing about modal-melodic substance. ...*, unhaltbar erscheint, wenn man unter *modal-melodic* nicht ausschließlich die tonartliche Zuordnung verstehen wollte — die Angabe der Lage des Halbtons fehlt, nicht die der tonräumlichen Struktur! Diese Unklarheit kennzeichnet aquitanische Notierungen ohne Schlüssel bzw. Linie; die melodische Kontur aber ist meist ganz gut zu erkennen. Jedenfalls ist völlig klar, daß die so notierte Melodie völlig verschieden ist von den von Levy ebenfalls ib. zitierten, dann aber auch hinsichtlich der Halbtonlage lesbar übertragbaren, später notierten Melodien zum gleichen Text; hier von einer Art *multiple* zu sprechen, also einer Verwirklichung irgendeiner im angenehm Vag-Obskuren gelassenen Ur- oder Mustermelodie, kann ebenfalls nur als bizarrer Einfall gewertet werden.

Die drei von Levy dankenswerter Weise veröffentlichten Melodien als Parallelen zu verstehen, verlangt schon eine so weite Auffassung von Melodieklassen, daß sie für den einfachen Betrachter einfach nicht nachvollziehbar erscheinen (und die Sänger mußten doch wohl irgendetwas als gemeinsame „Urform“ im musikalischen Teil ihres Gehirns haben) — vielleicht mangels der Erläuterung durch Levy, wie man sich denn die Natur der Urmelodie vorstellen soll. Das einzige, was parallel ist, ist die Existenz jeweils eines Riesenmelisma, jeweils eines Jubilus-Tropus zum Schluß. Das jeweilige Riesenmelisma ist melodisch in den drei Beispielen völlig verschieden. Es finden sich also in drei Überlieferungen der Vertonung des gleichen Textes auch drei, es sei wiederholt, ganz verschiedene Melodien des jeweiligen Jubilus, die als *multiple* Konkretisierungen eines Melodiemodells oder einer Melodiekategorie gesehen zu werden, ein geradezu an die Weite sibirischer Steppe erinnerndes Klassifikationsschema, sozusagen eine Klasse für alle Melodien, verlangen würde (*one size fits all*) — als Beispiel, was alles Ausprägung, Konkretisierung, Verwirklichung o. ä. einer Grundmelodie von heutiger Forschung verstanden werden kann, ist Levys Darstellung aber sicher von Interesse.

Genau deshalb erscheinen Verf. die tiefreichenden Folgerungen Levys seinem Postulat eines notierten Urgraduale schon vor 800 vergleichbar: Wenn, nach Meinung des Verf. wirkliche Parallelität von Melodien vorliegt, wird eine Vergleichbarkeit der Fassungen angenommen, und erst einmal versucht, den Unterschied zu ergründen, letztlich ohne gleich Behauptungen über die genetischen Relationen aufzustellen, die Levy so klar im Gegensatz zu Walafrids, für ihn offenbar doch nur alberne, Aussagen in einer Gallikanisierung des, woher auch immer stammenden, Gregorianischen Gesangs und dessen nachgängiger Veränderung in die Altrömische Fassung so klar wie für andere nicht nachvollziehbar erkennt, s. *Tollite portas: An Ante-Evangelium?*, in der Gedenkschrift für MacKinnon, vgl. Anm. 137 auf Seite 258, S. 237: Die von Levy als parallel angesehenen Melodien einer ziemlich singulären, und daher (?) für Levy natürlich Gallikanischen Antiphon und eines Gregorianischen, also daher (?) für Levy ebenfalls Gallikanischen Offertoriums wären Verf. in Hinblick auf Parallelitäten zwischen AR und Greg als deutlich nicht parallel erschienen. Daß große, reine Melismen „symmetrisch“ geformt sein können, dürfte im 11. Jh. nicht gerade als Besonderheit auffallen — oder müssen wirklich alle solchen „Symmetrien“ und auch Quartsprünge spät, singulär überlieferter Melodien unbedingt und immer Gallikanisch sein, also in die Zeit vor 800, mehr als zwei Jahrhunderte,

„zurückgeführt“ werden? Können nicht auch Italiener genau wie Johannes Cotto gedacht haben — wenn es möglich war? Daß andererseits alle *climaci praepunctati* im Sinne von motivischen Parallelen zu hören sein sollten, ib., S. 235, erscheint nun auch wieder als merkwürdige Folgerung: Woher weiß Levy denn so klar, daß seine singulären Melodien der Antiphon *Tollite* — die regelmäßige Kadenzbildung durchgehend auf *a*, ib., S. 235, spricht auch nicht unbedingt für frühe Entstehung —, vor allem in den langen Schlußmelismen und ihrer Verwendung von Quartsprüngen nicht auch genuin späte Kompositionen sein können oder dürfen? Warum denn kann nicht liturgisch gesehen geringere Verbindlichkeit einer als neu bewußten Melodie gerade bei großen Schlußmelismen zu Neuschöpfungen geführt haben: Tropen können ersetzt werden. Die Melodien sind doch deutlich verschieden; es konnte sich doch jeder Sänger darüber bewußt sein, daß dieses Melisma etwas wie ein rein melodischer Tropus sein konnte, eine *longissima melodia*: Insofern erscheint doch wohl der Umstand, daß die drei den Text *Tollite portas* vertonenden Melodien verschieden sind und noch „deutlicher“ verschiedene große Jubili aufweisen, geradezu als Hinweis darauf, daß hier Neukomposition möglich und sinnvoll war — so wie man das z. B., in sicher anderer Weise, aus der Überlieferungsgeschichte der bekannten sog. ersten Motette „aus“ St. Martial ableiten kann (da hätte man die schöne Wortschöpfung Levys anwenden können, weil die Grundmelodie einen gewissen Rahmen abgibt — war diese „Motette“ aber vielleicht Gallikanisch?). Die Schlußfolgerung, daß eine derart verschiedene Vertonung und ein derart unterschiedlich, nämlich in drei verschiedenen Melodien gestaltetes Schlußmelisma auf eine Grundmelodie zurückgehen sollte, erscheint daher so absonderlich wie die Rückführung dieser Urmelodie, die man nicht fassen kann, was auch Levy gar nicht darzustellen versucht, auf Gallikanische Urzeit des Chorals. Nein, diese „Antiphon“ war offensichtlich mit Schlußmelisma beliebt und konnte neu komponiert werden, war also als nicht autoritativ Gregorianisch bewußt — die Papstautorität des Chorals war zu dieser Zeit wohl geläufig; man bedenke, die Zeit nach Guido! Und wo soll dann eigentlich auch noch die Parallelität des Off. *Tollite portas* in Greg zu den singulären Antiphonmelodien von Levy liegen, wenn doch gerade die Melismen sozusagen noch weniger vergleichbar erscheinen als schon die Melodien über dem gleichen Text? Levy folgert also aus der Singularität und der „motivischen Symmetrie“ eines riesigen, so völlig singulären Jubilus am Schluß von zwei singulär überlieferten Antiphonmelodien, daß die vor allem in der Verwendung eben eines riesigen, völlig ungewöhnlichen, aber in beiden Antiphonen verschiedenen, nur beidemale „symmetrischen“ Schlußmelismas parallelsierbaren, Antiphonen notwendig Gallikanischen Ursprungs sein müßten. Aus der von ihm zusätzlich behaupteten Parallelität einer dieser Antiphonmelodien mit der des gleichtextigen Offertorium, das bekanntlich wesentlich früher überliefert ist, folgt dann — für ihn — wieder, daß auch diese Melodie, die nicht gerade durch „motivische Symmetrien“ ausgezeichnet ist, natürlich ebenfalls Gallikanisch, und damit der wesentliche Teil wohl von Greg eigentlich Gallikanisch sein muß. Ein Schelm, wer da an Zirkelschluß denken möchte, denn von der Gallikanik bleibt bei näherer Betrachtung eben nur noch die Existenz eines „symmetrischen“ Großjubilus; ein doch wohl etwas zu allgemeines „Merkmal“.

Warum Levy wohl nicht noch das Off. aus AR mitnotiert? War das wieder nicht Gallikanisch, „entsymmetrisiert“ bzw. „entgallikanisiert“? Was sagt Levys Theorie eigentlich dazu, daß Greg transponiert erscheint, AR aber nicht? Ist die Ähnlichkeit des Melismenschlusses — ganz anders als in der Antiphon — des Responsums des Off. mit dem kurz zuvor erscheinenden Grad. *Hodie scietis* auf *ovem Ioseph* vielleicht ein Beweis für Gallikanische Herkunft auch des Grad.? Es ist vielleicht verständlich, wenn Verf. hier nicht noch weitere Hypothesen zu genetischen Zusammenhängen von Musikarten äußert, die nun einmal, weil nicht notiert überliefert, nicht nachprüfbar sind, wenn man nicht a priori Erkenntnisse von der Art wie bei dem Postulat des Bestehens eines bislang noch nicht nachgewiesenen neuartigen Urgraduale voraussetzt.

Daß alle in der folgenden Betrachtung erwähnten „motivischen Symmetrien“ eben ihrer Natur wegen Gallikanischer Herkunft sein müßten, kann Verf. daher nicht nachvollziehen: Auch wenn man vergleichbare „motivische Symmetrien“ in AR als Gallikanische Einflüsse zu „eliminieren“ versucht, besteht doch dazu keine ersichtliche Notwendigkeit — wenn man nicht solche „Symmetrie“ eben einfach als genuin Gallikanisch setzt und damit jede „Symmetrie“ geortet haben will: Daß dies eine Erkenntnis darstellen könnte, also mehr als eine Etikettierung, wird man auch nicht sehen müssen;

genden etwas vermindert⁶; die Melodien geben Anlaß zu gewissen Bemerkungen, die hier weniger streng systematisch — denn die Auswahl ist erkennbar rein zufällig — als vielmehr unterhaltsam im Stil einer Plauderei über gewisse, allerdings nicht uninteressante, ja nicht einmal musikhistorisch unwichtige Fragen, konkretisierbar an diesen Beispielen, vorgetragen werden sollen, was anschließend kurz am Beispiel der vom Int. *Requiem* in Greg verwandten Schlußmelodie erläutert werden soll.

daß man aber jede, spät überlieferte, auch noch singulär überlieferte Melodie mit nicht Gregorianischen Eigenschaften, wie hier, vor allem einem „symmetrischen“ Riesenjubilus, als Gallikanisch qualifizieren soll, leuchtet Verf. daher nicht ein, zumal gerade hier, in der Komposition eines solchen zusätzlichen Jubilus, kompositorische Freiheit auch noch im 11. Jh. natürlich vorausgesetzt werden kann — und sollten wie gesagt, die Quellen, die Walafrid bestätigen, alle der reine Unsinn sein? Immerhin, es sind die einzigen Quellen, die einigermaßen klare Hinweise auf die Richtungen der Entwicklung geben. Und die Musiktheorie ist fränkischen Ursprungs ebenso wie die sie auslösende Klassifikation nach acht Tönen, die nun wiederum auf keinen Fall Gallikanisch sein kann. Das sind doch auch Fakten; Verf. kann also dieser neuen Konzeption von *multiples*, also einer Parallelität ungleicher Melodien nicht folgen.

Für Korrekturen, Fragen etc. steht Verf. natürlich zur Verfügung; eventuelle entsprechende Hinweise können an den Verf. c. o. Musikwissenschaftliches Seminar d. Univ. Heidelberg, Augustinergasse 7, D-69117 gerichtet werden.

Geschrieben wurde der Text mit \LaTeX und mit M_usiX \TeX ; wer letzteres, hervorragendes Programm kennt, wird die Anzahl der Beispiele zu schätzen wissen.

⁶Natürlich wird man, auch wenn dies M. Haas für sein Programm zu AR nicht so zu sehen scheint, zu entsprechenden Betrachtungen immer die vorbildliche Zusammenstellung der Melodiefassungen durch A. Turco, *Le Chant romain, Les antiennes d'introït ..., Subsidia Gregoriana, N^o 3.*, Publication annexe aux Études Grégoriennes, Solesmes 1993, heranziehen (interessante Belege für Varianten der Überlieferung von AR betrachtet J. Boe, *Old Roman Votive-Mass-Chants* in edd. S. Gallagher, J. Haar, et al., *Western Plainchant in the First Millenium ...*, Aldershot 2002, S. 285 ff.); nur scheint es bequemer, die besprochenen und im Verlauf der Betrachtung zum Besprechen interessant erscheinenden Melodien sofort verfügbar zu haben. Die Ausführungen Turcos zur Tonalität der Melodien sind vielleicht in der Hinsicht zu differenzieren, daß die rational definierte Skala als „Materialleiter“ natürlich erst nach oder zu dem Ende des 9. Jh., wenigstens an einigen Orten bzw. in einigen Klöstern (Rückständige hat es immer gegeben, wie Guido zeigt), bewußt sein kann, daß man also alle entsprechenden Aussagen, die die skalisch diatonische Struktur betreffen, immer als metasprachliches, nur indirekt das Denken der Entstehungszeit zu erfassen geeignetes Verständigungsmittel benutzen kann. Einfach die nur rational definiert belegbare *finalis* Ordnung als schon für die Zeit der Komposition der Introitus vorauszusetzen, wäre angesichts der Schriften von Aurelian, Regino und der ältesten Schicht der *Alia Musica*, repräsentiert von dem und nur dem ersten *Quidam* — in der Bezeichnung von Chailley — ein Anachronismus. Und man muß bedenken, daß alle diese Schriften ihren eigentlichen Sinn, ihre Aufgabe in einer Erklärung der Ordnung der Tonarten sehen; wenn also da keine Spur von einer *finalis* Lehre zu finden ist, ja ein total anderer Ansatz begegnet, kann man nicht einfach von der „praktischen“ Existenz dieser Lehre schon in „vorrationalen“ Zeiten ausgehen.

Daß diese Autoren wenigstens von der Absicht her rational sein wollen, zeigt sich in dem bekannten Abschnitt aus der Schrift von Aurelian, in der zuerst und auch einmalig für Aurelians Schrift, eine konkrete Begegnung der Kategorie *Tonart* mit rationalen Kategorieen erfolgt, nämlich mit den von Pythagoras entdeckten elementaren Intervallen, Ganzton, Quart, Quint und Oktav. Auf die große Bedeutung dieses Sachverhalts hat Verf. ebenso verwiesen wie auf die Tatsache, daß das Vorgehen der 1. Schicht der *Alia Musica* genau diesen Ansatz weiter zu entwickeln versucht; wenn diese Erkenntnis nicht rezipiert wird, umso schlimmer für die entsprechenden Ansätze, die sich als wissenschaftliche Beiträge zu diesem Thema ausgeben.

Der Zweck dieses kleinen Textes soll also auch einer gewissen unterhaltsamen Seite der Betrachtung des Chorals nicht entbehren, wenn auch sicher zuzugestehen ist, daß neuere Beiträge wesentlich erholsamer und amüsanter zu lesen sind, zumal man nicht mehr lesen muß, wenn man einen oder zwei Kernsätze inspiziert hat, was hier an einem Beispiel vorgestellt werden soll⁷. Wie bereits gesagt, soll — dem Beispiel von A. Barker in seinem neuesten Werk über die Musikschrift von Ptolemaeus folgend — (mit einer ganz bedeutsamen Ausnahme) nur der Choral, allerdings in einer gewissen Ausführlichkeit und Breite⁸ hier betrachtet werden, die Auseinandersetzung mit vorliegenden Thesen erfolgt in den erwähnten eines gewissen größeren Umfangs nicht entbehrenden, noch unveröffentlichten Büchern.

Wenn die vorliegende kurze Studie einen über die Einzelfälle hinausweisenden Sinn haben kann, so liegt er nach der Absicht des Verf. in dem Hinweis darauf, daß der Gregorianische

⁷Wie zuerst in der allgemeinen Musikwissenschaft ist jetzt auch in der mediävistischen Disziplin eine neue Tendenz zu beobachten, die nicht mehr zufrieden mit dem, was der bescheidene Blick auf die Sachverhalte erkennen kann, solche Trivialitäten wie „Chromatik“ im Choral u. ä., endlich übergeordnete, vor allem allgemein philosophische Gesichtspunkte höchster Ebene auf Musik anzuwenden bestrebt ist; die Namen Reckow, Walter und schließlich Haas kommen hier in den Sinn (vgl. *Schellings Werke*, ed. M. Schröter, 3. Hauptband, S. 253). In dem vorläufig letzten Werk des letztgenannten Autors hat diese Tendenz eines Versuchs des Entkommens aus den irdigen Fesseln der Sachverhalte zu einer höheren, philosophischen, u. a. an Aristoteles und Leibniz, den durch besondere Beziehung zu Musik ausgezeichneten Philosophen, orientierten Sichtweise einen neuen Höhepunkt erreicht, der Betrachtungsweisen, wie sie hier vorgenommen werden, in letzter Folge nicht nur, natürlich, als überflüssig, sondern auch von völlig falschen Voraussetzungen, wie z. B. der Melodiegestalt der Introitus, ausgehend, qualifiziert. Um dennoch, vielleicht, eine gewisse Berechtigung zu haben, die Melodien des Chorals tatsächlich als Melodien betrachten und bewerten zu können, muß kurz auf einige Aspekte dieser neuen, zukunftssträchtigen mediävistischen Musikwissenschaft hingewiesen werden, meist allerdings mit dem Ergebnis, daß die Fähigkeiten und Kenntnisse des Verf. nicht ausreichen, die da auf so hoher Ebene gefundenen Formulierungen mit den bescheidenen Merkmalen der konkreten Sachverhalte in Einklang, ja oft sogar überhaupt in Beziehung setzen zu können.

⁸Wie man von Emma Hornby von der University of Durham in ihrem merkwürdigen Beitrag *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology* 21, S. 418 ff., lernen kann, soll man, ib., S. 456, solche Untersuchungen nur machen *at the level of whole genres rather than isolated chants*, wirklich eine revolutionäre Erkenntnis, die man bei W. Apel oder P. Wagner oder Hochwürden D. Johner allerdings bereits vollständig und grundsätzlich angewandt findet — es handelt sich wohl wieder um die beliebte Praxis des Einrennens offener Türen, ja von Öffnungen, die nie Türen waren.

Andererseits sollte man auch immer bedenken, daß jede Melodie als Gesangsstück konkret und daher jeweils einzeln erscheint — das Hören auch von Tractusmelodien beruht mit einiger Sicherheit ja nicht darauf, daß der Hörer die Formeln in ihrem jeweiligen Gattungszusammenhang bzw. ihrer Gattungsgebundenheit erkennt, sondern im Erleben der betreffenden Melodiegestalt und natürlich eventuell als bekannte Form: Daß auch solche formelhaften Melodien nicht einfach nur „Träger“ der klanglichen Schönheit von Männerstimmen, sondern auch, und vielleicht sogar dominant, zu erlebende musikalische Form und Kunst waren, dürfte angesichts eben der hier anzusprechenden „Komponiertheit“ auch von Formeln klar sein. Insofern muß jede Melodie des Chorals an ihrer Stelle auch als ästhetisch konkret und einmalig wirkendes musikalisches Kunstwerk gesehen werden; aus dieser, vielleicht mühsamen Pflicht kann man sich nicht einfach davonstellen.

Auf die höchst seltsamen Vorstellungen dieser neuen Verteidigung der strengen *oral tradition* Lehre wird an anderer Stelle in der leider, wenn auch nicht vom Inhalt, geforderten Ausführlichkeit eingegangen; wie gesagt hängt die Veröffentlichung von der Konjunktur ab.

Choral auch kunstvolle Musik mit eigener musikästhetischer Bedeutung und einer Form auf Grund kompositorischer Entscheidungen darstellt, daß also Augustins Bewertung der Musik der Liturgie als musikalische Kunst⁹ — natürlich nur mit bestimmter Funktion und Notwen-

⁹Verf. sind andersartige Vorstellungen bekannt, so z. B. die von R. C. Wegman geäußerte, *Sense et sensibility in late-medieval music*, *Early Music*, May 1995, S. 299 ff. (die Assoziation im Titel erscheint inhaltlich unverständlich). Da wird festgestellt, daß *medieval authors* so etwas wie *'trans-historical humanness' in musical experience*, nicht gekannt hätten, *ib.*, S. 312, denn die Choraltradition bleibt Wegman offenbar ebenso unbekannt wie die zahlreichen genuin das Erleben von Musik beschreibenden literarischen Ausführungen im Mittelalter, wie z. B. im *Ritter Horn* — abgesehen davon, daß das literarische Beschreiben musikalischen Erlebens ja allgemein auch nicht gerade eine einfache Aufgabe darstellt. Sind Guido und andere eigentlich nicht auch von der Schönheit der Musik „Gregors“ beeindruckt? Ist Augustins Erleben von Musik der Kirche nicht mehr verstehbar? Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit dagegen macht derart schnelle Fortschritte, z. B. in der „mehrstimmigen“ Beherrschung auch von Dissonanzen, daß hier eine ästhetische Erlebnismöglichkeit für nicht mehr regelhafte Musik für die Hörer schwierig wird — weil sich hier auch direkt erlebbare ästhetische Möglichkeiten verändern, die z. B. das Dissonanzaufreten bei Machaut als störend empfinden mußten. Hier gibt es Fortschritt; der erst mit Ende dieses immanenten Fortschritts durch historische Ästhetik ersetzt werden kann.

Daß jedoch „symmetrische“ Gestaltungen, Kadenzformeln, Spannung der musikalisch aufsteigenden Bewegung etc. nicht allgemein erlebbare musikalische Erfahrungen sein können, daß also ein Hörer nicht wesentliche Konventionen älterer Musik, z. B. des Chorals leicht, nämlich durch Hören und Lesen erlernen könnte, oder bei jeder Kadenz einer Motette von Machaut erstaunt wäre, wird ja wohl niemand behaupten wollen.

Damit aber wird die Vorstellung, die Wegman so exemplarisch repräsentiert, doch nicht so tief sinnig richtig, wie es zunächst scheinen könnte: Die Fähigkeit, musikalische Gestalten zu erleben genau wie Guido wird auch Dahlhaus dem modernen Hörer des Chorals nicht verbieten können, insofern ist es kein tieferer Tiefsinn musikhistorischer Erkenntnis zu behaupten, *ib.*, S. 311: *What emerges is an image of medieval aesthetic sensibility that is recognizable and consoling, since it is basically an image of ourselves. The other way ... in Carl Dahlhaus' terms, how paradoxical it really is that our culture treats medieval as its own.*

Daß nicht jeder, der die hörbaren Konventionen des Chorals wahrnimmt, wenigstens in wesentlichen, schriftlich überlieferten Merkmalen sich diese vergangene Musikkultur *as its own* erwerben kann, wäre eine absurde Behauptung: Das Erleben des Chorals ist eben nur durch Erleben des Chorals möglich, nicht durch Schlager o. ä. Und wer sagt eigentlich, daß die Faktoren, die zu seiner Form geführt haben, die schließlich schriftlich analysierbar weitergegeben werden, nicht als solche erlebbar sind, daß eine musikalische Konvention in ihrer Funktion nie mehr erlebbar sei? Auch hier halten die großen Entwürfe von C. Dahlhaus einer die einfachen Sachverhalte, z. B. die Gestalt und Form der Melodien, beachtenden Bewertung nicht stand; man sollte sich doch lieber auf die Niederungen der historischen Sachverhalte beschränken — und da findet man z. B. Kadenzformeln, die man leicht als solche in ihrer Funktion hören kann. Und insofern als die Notenschrift, in der auch die mittelalterliche Musik überliefert ist, ja nicht nur irgendwelche chimärischen Inhalte enthält, sondern klar erkennbare Formmerkmale, die man auch hören kann, wie z. B. den Anfang der Motette, die mit *ascendere/descendere* entsprechend dem Verlauf der beiden Stimmen zu Anfang textiert, also in einer Notation, die die abendländische musikhistorische Kulturtradition begründet, kann man schon von dieser Tradition als *own* sprechen, auch wenn das nicht ganz so tief hinterfragt erscheint, denn schließlich sind auch die musikhistorischen Traditionen, einschließlich solcher Erfindungen wie der raumanalogen Notenschrift, Teil der abendländischen, einmaligen Sonderent-

digkeit des individuellen Einsatzes des Hörers bzw. der aktiven Erlebensleistung durch den Hörer¹⁰ — ernst genommen werden sollte. Der Choral ist vielleicht doch nicht nur Lieferant

wicklung, die z. B. schon die antike Theorie das Wesen musikalischen Gestalthörens erfassen ließ, in der Definition von Intervallklassen und vorgängig Tonhöhenklassen, also genau von Merkmalen, die auch die Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens ausmacht; und diese Kulturleistung, im Mittelalter „renoviert“, soll der Erbe dieser Kultur nicht als Teil seiner Tradition sehen oder hören können?

¹⁰**Gibt es seit Gregor eine völlig neue Einschätzung liturgischen Gesangs?** Augustin verlangt vom Hörer, daß er die gegebene Schönheit der liturgischen Musik adäquat, d. h. in Bewußtsein seiner eigenen Stellung im *ordo* zu bewerten weiß. Er darf also von dieser, selbstverständlichen Schönheit nicht etwa überwältigt werden, bzw. sich nur dieser, exemplarisch vergänglichen Schönheit ausliefern und die eigentliche Funktion vergessen. Dies ist eine stets neu zu bewältigende Aufgabe, deren Nichtbewältigung zur Sünde führen muß. Diesen wesentlichen Aspekt des Augustinischen Dilemmas kann man kaum in so trivialer Weise mit Stoizismus, Platonischer Regulierung von Musik etc. zu einem scheinbar gebildeten Eintopf verrührend übersehen, wie dies P. Jeffery, *Monastic Reading and Roman Chant*, S. 45 ff., tut, auch wenn man zu diesem Zweck natürlich auf viele Schriften verweisen kann, die mit der Sache nichts zu tun haben, s. Anm. 137 auf Seite 258; ganz so primitiv ist Augustins Denken nun auch nicht, die Fragen von *De musica* wirken auch in den *Bekennnissen* weiter, und zwar wesentlich: Es geht um die Schönheit auch *in carnalibus*, *De musica* VI, 17, 56: ... *providentia Dei, per quam cuncta creavit et regit, ut etiam peccatrix et aerumnosa anima numeris agatur, et numeros agat usque ad infirmam carnis corruptionem: Qui certe numeri minus minusque pulchri esse possunt, penitus vero carere pulchritudine non possunt. Deus autem summe bonus, et summe justus, nulli invidet pulchritudini, quae sive damnatione animae, sive regressione, sive permansione fabricatur.* Natürlich reicht Gottes Gnade auch zum der *corruptio* unterworfenem *Fleisch*, auch da, ganz unten ist Schönheit — nur, daß die Seele sich deren Stellung im *ordo* bewußt werden muß, das bewahrt sie vor der Sünde. Und so sündigt zwangsläufig der, der sich an der Schönheit einer ersichtlich der sofortigen *corruptio* unterworfenen Musik erfreut, sich dieser hingibt, auch in der Kirche, wenn er nicht deren eigentlichen Sinn wahrnimmt: Nur durch das Wort Gottes ist die Musik *animata*. Darum geht es Augustin, aufzuzeigen, daß der *amor animae inferioris pulchritudinis* bekämpft werden muß, um in *victoria triumphatura ... evolare ad suam stabilitatem et firmamentum Deum*, VI, 15, 50; das ist auch einzuhalten beim Erleben des liturgischen Gesangs, denn erst wenn *corruptibile hoc induerit incorruptionem, et mortale hoc induerit immortalitatem* ist auch das sinnlich, tote Schöne des Gesangs wert, auch von der Seele geliebt zu werden!

Die Formulierung von Jeffery, ib., S. 58, daß sich Cassians Bemerkungen über die Wirkung von Psalmgesang von Augustins *ambivalence over the emotional impact of music* grundsätzlich unterschieden, ist daher unhaltbar: Augustin äußert nun wirklich klar genug, welchen *emotional impact* die Musik der Kirche im Einzelnen verursachen kann, die *flamma pietatis* zum Lodern, die Tränen der Freude in Gott zum Fließen bringen — die Gefahr, die Augustin als nur individuell lösbares Dilemma sieht, beruht in dem Problem, das Buch VI von *De musica* aufgestellt hat: Wie kann die ewige Seele von einer exemplarisch vergänglichen Schönheit affiziert werden, denn ein sich-Verlieren an diese Schönheit ist ein Verstoß gegen die eigentliche Natur der Seele; so einfach als Angst vor einer zu starken *emotional* Wirkung von Musik ist Augustins Vorstellung nun wirklich nicht zu sehen; es geht schon um etwas bedeutsamere Fragen, es geht um die Frage nach Gott im Menschen! Wie das? Die Antwort erfährt man schon aus *De ordine*.

Daß Augustin auch den Topos des *una voce canere* (im Gegensatz offenbar zu Jeffery) kennt, wird aus der Schilderung seiner Erfahrung mit dem Gesang der Kirche auch erkennbar, aber nicht aus seinen Ausführungen über Psalm 29, denn da geht es um Textbedeutungen, doch nicht um das Singen, ib., S. 60; man sollte übrigens auch nicht ganz übersehen, daß *psallere* in einem übertragenen Sinne das ganze Leben bedeuten soll; und daß dieses ein einziger Lobgesang sein muß, dürfte ebenfalls klar sein. So ganz einfach sind Konkretisierungen auf erklingende Musik nun auch wieder nicht: Allein der Text *animat* die Melodie, nicht umgekehrt! Insofern können nicht alle auf Psalmtexte, Lobgesang u. ä. abstrakt bezogenen Aussagen einfach als auf die konkret erklingende Musik bezogen verengt

werden: Die, um Jean Paul zu zitieren, *Herzensohren* sind nicht einfach identisch mit denen des Körpers. Daß zu Augustins Zeiten übrigens der Unterschied zwischen *chants an readings* nicht klar gewesen sei, ib., S. 79, bedürfte angesichts Augustins nun wirklich klarer Differenzierung vielleicht noch einer gewisse Klärung; auch Hieronymi Verweis auf die Stimme eines *krächzenden Raben* würde Jeffery vielleicht vor etwas voreiligen Vorstellungen über grundsätzliche Veränderungen des Sinns und der Funktion von Musik in der Liturgie bewahren können; die Warnung von der Stimme nach Art von *tragoedi* etc. hat vielleicht auch einen gewissen Hintergrund, den man vielleicht beachten sollte, denn auch der hlg. Hieronymus ist in dieser Hinsicht kein so zu übersehender Autor, wie dies manche Deuter zu meinen scheinen.

Und ehe man schon einen zwischen Augustins und Gregors Auffassung vom liturgischen Singen — Gregor wertet den professionellen *cantor* ja deutlich ab! —, das mit *psalmody* allein ja wohl nicht zu fassen ist, einen gar noch grundsätzlichen Unterschied hinsichtlich einer Differenzierung zwischen Gebet und Gesang herstellen will, könnte man, so mal zur Kenntnisnahme, vielleicht an Rufin denken, der Augustin zitiert (in ps. LXX): *Voce, inquit, mea ad Dominum clamavi, et exaudivit me de monte sancto suo. Voce sua ad Dominum clamare, est, intente Dominum deprecari. Voce sua clamat, cum quisquis ita intente orat, quod sonus vocis ab intentione cordis non discrepat. Hinc egregius doctor ait: Psalmis et hymnis cum oratis Dominum, hoc versetur in corde, quod profertur in ore. ...* Der mit Recht so genannte *egregius doctor* ist Augustin, der damit natürlich das Singen zu Gott als Gebet kennt, natürlich. Ebenso natürlich hat aber die liturgische Musik ein ganzes Bündel von möglichen Funktionen, worunter auch die *gegenseitige Ermahnung* gehört — so *egregius* auch ein *doctor ecclesiae* ist, er spricht an jeweiligen Stellen jeweilig, d. h. er spricht bestimmte, für den jeweiligen Zweck notwendige Bedeutungen des liturgischen Singens an, weshalb man nicht einfach alle Aussagen als identisch setzen kann, und aus dem Fehlen einer Funktion in einer Aussage gleich ein totales Fehlen schließen darf. Was sollte denn eigentlich die Forderung nach innerer Wahrheit, nach Übereinstimmung von *vox et cor*, wenn das Singen nicht auch ein Gebet, eine Bekenntnis sein sollte?

Es erscheint daher geradezu als unverstänlich, wenn Jeffery aus der Feststellung von Gregor, daß wenn der Gesang in Übereinstimmung mit der Intention des Herzens erklingt, Gott einen Weg zum Innersten finden kann, der zur *compunctio cordis* führt, ib., S. 77 f., erschließen will, daß damit eine völlig neue Art von Auffassung des liturgischen Gesangs gemeint sei, nämlich daß der Lobgesang bzw. eher die gesamten liturgischen Handlungen, die nicht direkt in Bezug zum *secretum secretorum* stehen, ein Opfer sei; spricht nicht schon Johannes Chrysostomos davon, daß *θυσία γίνεται ἡ ψῆδῆ, καὶ ὁ ψαλμὸς ἡμῖν ἀλαλαγμὸς εὐρίσκεται?*

Seit wann ist dies der Lobgesang eigentlich nicht? Es ist doch geradezu absurd, zu behaupten, daß erst mit Gregor *psalmsinging was no longer simply a category of Bible-reading, but had become an act of worship in itself*, wo bekanntlich schon die zentrale Stelle des NT die drei Begriffe aufruft. Was soll Augustin eigentlich mit *sonat vox tua laudes Dei* anderes meinen als den liturgischen Lobgesang, Gott dargebracht; ein Lob, das aber nicht einfach auf die Verrichtung der Liturgie einschließlich des Lobgesangs beschränkt sein darf, sondern im ganzen Leben seine Fortsetzung finden muß, wobei doch wohl das *proprium de tempore* das zeitlich Wechselnde, jeweils Einmalige auch im individuellen Erleben repräsentiert: *Alternat pro tempore sonus vocum, perpetua sit vox interiorum. Cum convenis ad ecclesiam, hymnum dicere, sonat vox tua laudes Dei: Dixisti, quantum potuisti, discessisti; sonet anima tua laudes Dei. Negotium agis; laudet Deum anima tua. ...*, Ennar. in ps. (der Nachweis der Stelle sei als Übungsaufgabe gestellt). Es geht nicht an, gewisse terminologische oder sprachliche Veränderungen als Veränderungen der Wertung liturgischen Handelns einschließlich natürlich ihres musikalischen Bestandteils zu überhöhen, um ganz, ganz Neues entdeckt haben zu wollen. Es wäre doch eine geradezu absurde Vorstellung, daß Augustin hier behauptete, der Besuch der Kirche sei allein zum Absingen eines Hymnus gedacht, nein, der ganze Gottesdienst ist als ein solcher *hymnus* formuliert, wie viel später *chanter la messe* der altfranzösische Dichter sagt (nicht nur einer) — wenn man schon über die liturgische Wertung von Musik sprechen will, kann man sich eben nicht auf das Auftreten des Wortes *psalmodia* beschränken! Man wäre auch dankbar für einen Hinweis auf einen essentiellen Unterschied die Ausführung von liturgischem Gesang betreffend zwischen den Regeln

von Formelsystemen und damit Basis von mehr oder weniger vager Theorien zur Natur der *oral tradition*, oder nur Beleg für Theorien einer genetischen Relation der Fassungen etc., sondern eben auch, wohl nicht nur vielleicht, Denkmal der Intention seiner Komponisten und musikalische Kunst: Darf man beim Choral nicht auch einmal die Frage stellen, warum eine Melodie, übrigens auch eine Formel, so und nicht anders verläuft, als sie dies tut, darf man nicht einmal fragen, ob und warum eine Melodie tonräumlich in bestimmter ästhetischer Absicht so und nicht anders gestaltet ist; darf man also nicht auch beim Choral einmal nach seinem musikalischen Sinn, und das auch noch in Details der *neumae*, fragen? Immerhin hat man ja einen Zeugen, der hinsichtlich der Rationalität seines musikalischen Denkens vorbildlich ist: Guido, der eine doch nicht einfach zu ignorierende musikalisch autonome Formenlehre am oder aus dem Gregorianischen Choral schafft; eine Leistung, die nach ihm lange niemand mehr erreichen konnte; das ist doch, wie gesagt, immerhin, nicht ganz negligibel?

Und ganz sollte man auch nicht übersehen, wenn man schon Ambrosii großartige Schil-

von Niceta und der *regula Pauli et Stephani*, ib., S. 80; Verf. jedenfalls kann hier keinen wesentlichen Unterschied sehen, wenn die Mitglieder des gemeinsamen Singen zur Gleichmäßigkeit aufgefordert werden, nicht einer drängen, der andere „verzögern“ soll (übrigens für den sog. Biblizismus gibt es ebenfalls einige Literatur). Vielleicht sollte man doch die liturgische Wertung von Musik, die darin eine himmlische Parallele hat, daß *Te laudat creatura haec visibilis et sensu praedita, Domine ... Coelum et terra glorificant, mare et aer Te praedicant ...*, nicht so platt sehen, wie dies der Rationalismus von Jeffery tut.

Daß übrigens für so große Liturgen und Musikwissenschaftler der Name Baumstark eine völlige *terra incognita* bildet, wird man auch amüsiert zur Kenntnis nehmen dürfen, denn der hat ja deutsch geschrieben, wenn allerdings ebenfalls unbekannt bleibt, daß Ambrosius über die Einführung des Hymnensingens durch die Gemeinde sehr wohl etwas sehr Neues sagt, sich dabei nämlich gegen Vorwürfe wahr, daß er die Menge durch schöne Lieder verführe, was Ambrosius positiv wendet: Alle, auch die Ungebildeten, bekennen jetzt die orthodoxe Lehre, wenn ebenfalls unbeachtet bleibt, daß *carmen dicere* eine Formulierung ist, die gesanglichen Vortrag meinen kann, *psalmos dicere* also nicht etwa *Psalmen rezitieren* bedeuten muß, wird man Jefferys Ausführungen über doch vielleicht schon länger und besser bekannte Vorgänge, ib., S. 49 f., mit etwas merkwürdigen Gefühlen zur Kenntnis nehmen müssen: Bulsts Hymnenausgabe ist hinsichtlich ihrer Sammlung von *testimonia* nicht so ganz irrelevant, zumal sie ja wesentlich Lateinisch „gehalten“ ist — und da findet man leicht, für wie bedeutsam Ambrosius, dem man einige der aufwühlendsten Beschreibungen des liturgischen Gesangs verdankt (*Wiener Beiträge* lesen), seine Neuerung gehalten hat (der Karthagische *cantor*, dem beim Singen ein Vandalischer Pfeil durch die Kehle ging, hat übrigens ein *alleluia* gesungen, was auch immer das genau war; aber *cantor* war er; wie zu erwarten, schlürft auch der große Altphilologe, Ethnologe, Musikwissenschaftler und Liturgiekenner Ch. Kaden in gewohnter Weise für seine Vorstellungen von irgendeiner Einheit von Musik und Sprache in irgendwelchen Urzeiten aus dieser sprachlichen Konvention seinen wenig rationalen Honig, worauf am Schluß einzugehen ist, leider — auf eines sei allerdings verwiesen: Ein *hymnus* bezeichnet bei Augustin eine zu singende poetische Form, nicht *Sprache*, sondern die abstrakte Form wird vertont, die Form, die sich in den verschiedenen Strophen ausdrückt). Auf diese Seite des Chorals wird in Verf. *Musik als Unterhaltung* näher, wenn auch sicher nicht in der eigentlich notwendigen Ausführlichkeit, weil die Arbeit sich nicht auf die Väterzeit konzentriert, sondern auf den Vorgang der Verweltlichung im Mittelalter, eingegangen, im Rahmen der übergeordneten Frage nach der Verweltlichung von Musik als Ausdruck des Verlusts an Verbindlichkeit der Forderung Augustins bei Übertragung wesentlicher Wertungsfaktoren liturgischer Musik nun auf Musik an sich. Dies hatte zentrale Bedeutung für ihre Wertungsgeschichte im Abendland; sicher eine Fragestellung, die für die mediävistische Musikwissenschaft der Zukunft keine Relevanz hat — oder zu schwierig ist? Immerhin gibt es ja einen romanistischen Vorgänger.

derungen des liturgischen Singens unbeachtet lassen will, daß Augustin selbst die Form von Musik als Ergebnis der Tat der Seele bestimmt hat, *Conf. XII, 29, 40* — es geht um das Problem, zu bestimmen, warum und wie der *sonus* als *materia* des *cantus* zu verstehen, also wie die Relation von *materia* und *forma* auf Musik zu übertragen ist. Hier zieht Augustin vor allem das Modell eines *Tons* im allgemeinen Sinn, also nicht *Einzelton*, sondern sozusagen als die Klasse von *skalisch rationalen Einzeltönen*, als Element der Musik heran, differenziert also nicht deutlich zwischen Melik und Rhythmik; dabei stellt er fest: *Et ideo, sicut dicebam, prior materies sonandi quam forma cantandi: non per faciendi potentiam prior; neque enim sonus est cantandi artifex, sed cantanti animae subiacet ex corpore, de quo cantum faciat; ...* Natürlich unterscheidet Augustin hier auch nicht zwischen der fiktiv spontanen, im Singen entstehenden musikalischen Form des *cantus* als Komposition und der Ausführung, darauf kommt es nicht an; klar ist aber, daß das, was als *cantus* Form erhält, die Melodie, von der Seele *gemacht* wird, im Material der körperlichen Töne, genauer des von *sonus ex corpore* der Seele dargebotenen Materials! Das Problem ergibt sich daraus, daß der *sonus* eben auch nicht *informis* ist, obwohl er zum bzw. für den *cantus* natürlich die *materia* darstellt: Wie nun diese „Nicht-*informitas* mit der *Körperlichkeit* genauer zusammenhängt, läßt Augustin als nebensächlich, unbeachtet (es handelt sich ja nur um ein verdeutlichendes Beispiel für Größeres, was in der Scholastik offenbar kein Theoretiker aufgenommen hat). Klar ist aber, daß die Form der Musik für Augustin aufgrund des Schaffens, *facere* der Seele entsteht, und daß der *sonus* offenbar ebenfalls etwas ist, das dem körperlich einmaligen, *informis* Klingen eine *forma* verleiht, sozusagen eine „Vorform“, mit der dann erst die *anima* operieren kann, nämlich endgültig geformte *cantus* konkret, also wieder körperlich, zu singen. Das in den „inartikulierten“ *iubilus* ausbrechende Herz hat hier eine Parallele.

Nicht, weil von dazu berufener, wenn auch von der Quellenkenntnis her nicht gerade ausgezeichnete Seite die bekannte Frage nach dem *Komponisten* bzw. dem *Komponieren* im Mittelalter wieder einmal auf das eines neuen Aufsatzes bedürftige Tapet gebracht worden ist, sondern weil M. Haas hier eine völlig neue Erkenntnis äußert über die Natur des *musikalischen Denkens im Mittelalter*, was Handlung und Form betrifft, sei auf dessen bahnbrechend erscheinende Formulierungen der Versuch einer rationalen Rekonstruktion angewandt. Dies muß aber der Wichtigkeit des Autors wegen in einem eigenen, ganz einem zentralen Gedanken oder eher Punkt des Denkens von M. Haas gewidmeten Exkurs geschehen: Von dem Vorwurf, in Bezug auf den Choral völlig unerlaubt und in völliger Ungehörigkeit von Komponist (übrigens, ein Hucbaldscher Ausdruck) und Form zu sprechen, wird dies Verf. in den großen Augen der Sachwalter der neuen Musikwissenschaft vom Mittelalter sicher nicht befreien können — der Verweis auf einige Sachverhalte in diesem Zusammenhang sei aber, der (in ihrer Selbsteinschätzung) so ungeheuren Wichtigkeit von Erkenntnissen wegen, die eigentlich erst die sozusagen allgemeine mediävistische Musikwissenschaft der in dreißig Jahren liegenden Zeit leisten kann oder können wird, dennoch gewagt.

Hier wird, natürlich in der gebotenen Vorsicht hinsichtlich der Brauchbarkeit einer, für Kunstwissenschaften jedoch unvermeidbaren Methode, die etwas wie eigenes Erleben

des jeweiligen Kunstwerks¹¹ nutzen muß, will sie sich nicht reduzieren auf wichtigste Nebensächlichkeiten, einmal der Versuch unternommen, bei erkennbaren Parallelen beider Fassungen neben anderen die Form betreffenden Merkmalen, wie musikalischen „Reimen“ und anderen solchen „Symmetrien“, auch „weiche“ Bereiche wie die Ästhetik der tonräumlichen Disposition zum Vergleich der beiden Fassungen heranzuziehen. Auch da sind, wie z. B. die Ökonomie im Umgang mit Extremtönen vor allem in Greg zeigen kann, durchaus auch rational faßbare Faktoren vorhanden, die man zum Vergleich beider Fassungen heranziehen mag; dies wird hier, natürlich neben anderen Fragen wie der nach dem Grund oder Sinn von transponierter Überlieferung u. ä., auch zu tun versucht.

Sicher, ob es Melodien im Gregorianischen Choral gibt, die als musikalische Kunstwerke in irgendeinem mehr oder weniger emphatischen Sinn zu fassen sind, ist ja keineswegs ausgemacht oder einfach vorauszusetzen — daß Homers Werk aber kein Werk, in welchem emphatischen oder nicht emphatischen Sinne auch immer, sein könne¹², weil er Formeln ver-

¹¹Wer jemals Augustins Beschreibung der liturgischen Gesangkunst seiner Zeit, die ästhetischen Aussagen von Guido aus Arezzo, die von Johannes Cotto, Aribio und zahlreichen anderen auch nur oberflächlich zur Kenntnis genommen hat, kann Umschreibungen des Klischees vom Mittelalter, das keine musikalische Kunst oder *Musik* nur im Rahmen des Quadrivium gekannt haben soll u. ä., nur als Nutzung von bequemen, weil eben wortreich und als *loop* zu perpetuierenden Ideologemen ohne Wirklichkeitsbezug beurteilen. Wo bei Hucbald, Oddo oder Guido findet man die *ars musica* als Teil der *artes*? Es handelt sich da wie auch bei Aurelian inhaltlich um autonome Musiktheorie, was dem System der *artes* eventuell geschuldet sein könnte, hat mit dem wirklichen Inhalt, mit dem, was die eigentliche Leistung westlicher Musiktheorie im Mittelalter ausmacht, nur sehr spezifisch zu tun — und vielleicht sollt man doch einmal die historische Relevanz von Aussagen prüfen; über topische Schemata läßt sich sicher mit bedeutenden Falten im Gesicht viel sagen, die Rationalisierung der Musik als ethisches Postulat hat damit, schon vom spätantiken „Vorverständnis“ der *artes* und darin der *ars musica* eben nur in spezifischer Weise zu tun; diese Spezifik ist das Thema.

¹²Hierzu vergleiche man die Bemerkung von A. Dihle, *Homer Probleme*, Opladen 1970, S. 46: ... und vor dem allzu naiven Vergleich zwischen Homer und den *Guslaris* kann angesichts des großen Qualitätsunterschieds nicht nachdrücklich genug gewarnt werden. Auch wenn Dihle einer Klassifizierung von Homers Werk als rein „mündliche“ Schöpfung den Vorzug zu geben scheint, sieht er offensichtlich keinen Grund dafür, an seinem Charakter als einmalige Schöpfung zu zweifeln, was dann zu der bemerkenswerten Unterscheidung zwischen Schöpfung und Weitergabe als Maßstab für die Notwendigkeit des Gebrauchs von Schrift führt, ib., S. 132: *Für Homer blieb das Formular mündlicher Dichtung ein angemessenes Medium seiner Neugestaltung, Fortbildung und Ausbeutung des Mythos, weil sie die Tradition weiterentwickelte und bereicherte, aber nicht revidierte. Seine Kunst der Komposition überschritt die Möglichkeiten mündlicher Dichtung nur insofern, als sie an die Reproduktion, die Weitergabe des Werkes zu hohe Ansprüche stellte.* ... Die „mündliche“ Produktion war also sozusagen natürlich zu leisten, nur bei der Reproduktion des Werkes sollen nach dieser These Probleme entstanden sein. Wie man diese Aussage harmonisieren soll, insbesondere in Hinblick darauf, daß genuin „mündliche“ Dichtung nicht gerade durch eine so strikte Einhaltung metrischer Regeln in jedem Vers charakterisiert ist — man vergleiche die russischen historischen Lieder und ihre überlieferten Melodien —, ist hier nicht weiter zu kommentieren. Der Werkcharakter ist aber offenbar für Homers Text nicht bestreitbar — warum sollte das dann für den Choral nicht auch gelten dürfen?

Übrigens sollte man bei der so beliebten Betrachtung des Chorals mit der ethnomusikologischen Brille, die auch L. Dobszay, *Concerning a Chronology for Chant* in der Gedenkschrift für McKinnon, *Western Plainchant in the First Millennium ...*, ed. S. Gallagher, J. Haar et al., Aldershot 2002, S. 218 f., aufsetzt, entsprechend den Unterschied zwischen einer Musik, die Teil der Liturgie ist und usueller Musik nicht ganz übersehen — auch hier gilt es, den *Qualitätsunterschied* nicht ganz außer

wendet, die es, nach etwas mehr als merkwürdigen Vorstellungen bereits in gleicher Metrik, also identischem Sprachklang in Mykenischer Zeit gegeben haben soll, wird wohl kaum noch ein ernsthafter Leser bestreiten wollen. Schließlich ist, genau wie die Choralmelodien in ihrer Art, Homers Text als Text, so und so und nicht anders (abgesehen natürlich von wie auch immer zustande gekommenen Zusätzen und bewußten Veränderungen), überliefert worden. Dies ist offenbar die Tat von Menschen, die in dieser Dichtung wie in den Melodien natürlich eindeutig verfaßte Werke sahen, wenn natürlich auch nicht notwendig in einem emphatischen Sinne, obwohl selbst diese Annahme bei Homer und im Gregorianischen Choral¹³ nicht so

Acht zu lassen, was auch für Kadens Versuche, einen Zugang zum Choral zu finden, gilt.

¹³**Homerisches und Gregorianisches** Allerdings wird man dann schon erwarten dürfen, daß die Erfinder so drolliger Vergleiche wie von Homer mit dem Gregorianischen Choral), auch wenn diese in neuesten Rezensionen als fachliche Breite qualifiziert werden, Homers Texte in der originalen Sprache wenigstens mit einiger Fertigkeit selbst zu lesen imstande sind und die Literatur zu den Problemen einigermaßen kennen, wenn schon die Fähigkeit, Gregorianische Melodien als Musik sehen oder hören zu können, höchst eingeschränkt zu sein scheint — daß die Situation von Homer von der des Chorals prinzipiell unterschieden ist, dürfte jedem klar sein: Daß der Choral „mündlich“ entstanden ist, ist unstrittig, daß Homers Text, auch ohne alle Einschübe, mit Sicherheit nur „mündlich“ entstanden sei, ist aber Teil der Problematik der Bestimmung dieses Textes. Und daß die Nutzung von Formeln, (angeblich) aus Gründen der *Gedächtnisökonomie*, oder besser *Gedächtnisschonung*, in beiden „Medien“ vorkommt, erlaubt noch lange nicht, aus der Gemeinsamkeit des Begriffs *Formel* auf Identität des damit jeweils Bezeichneten Rückschlüsse zu ziehen. So ist z. B. die große Variabilität von Formeln der Epik eine Charakteristik, die mit der Natur melodischer Formeln im Choral nicht vergleichbar ist. Denn die Ausfüllung einer, metrisch zusätzlich „abgesicherten“, Formel, partiell oder vollständig, durch semantisch „andere“ Wörter kann es im Choral nicht geben, weil da ein Gegensatz zwischen Zusammenstellung der Zeichen und Bezeichnetem ausgeschlossen ist. Eine melodische Wendung kann nicht durch eine mit anderer Bedeutung in gleicher Form „ersetzt“, bzw. semantisch verschieden „ausgefüllt“ werden. Daraus resultiert zwingend eine grundsätzlich andere Art der Festigkeit melodischer Formeln; wie die so wertvollen Darstellungen der Formelstrukturen von W. H. Frere bis W. Apel zeigen können — und zwar ohne jede assoziierenden Vagheiten —, ist ein Prinzip der Formelvariation kaum zu erkennen (abgesehen vom „Modulprinzip“, daß Formeln aus z. T. nicht notwendig einzusetzenden, sondern entweder frei aus Alternativen wählbaren oder auch „vermeidbaren“ Teilformeln bestehen). Die melodischen Formeln sind fixiert, weil eine wesentlich andere Melodie eben eine andere Melodie ist, wogegen textlich eine syntaktisch und metrisch identische Gestalt höchst verschiedene Bedeutungen annehmen kann; vgl. dazu nochmals Dihle, *Homer Probleme*, S. 58, im Referat der Ergebnisse von Hainsworth: *Hainsworth hat an dem von ihm ausgewählten Material ... nachgewiesen, wie unendlich viele Möglichkeiten der Formelvariation nicht nur denkbar, sondern auch im Homer Text verwirklicht sind.* Hier besteht ein zu beachtender Unterschied zwischen textlich poetischen und musikalischen Formeln.

Nun ist natürlich klar, daß die Existenz von Formeln in so ausgeprägtem Maße wie im Text von Homer bzw. in Choralmelodien einen Bezug zu „mündlicher“ Schaffensweise solcher Bildungen nahelegt, wenn auch vielleicht die Reduktion des Sinnes solcher Formeln auf ein *law of economy* nicht notwendig ihre Funktion vollständig erfassen kann — die bekannte Formel des Kasperletheaters, *Kinder, seid ihr alle da?*, die Kasper geradezu sprechen muß, hat sicher nicht nur die Funktion eines *law of economy*. Und wenn auch die Folgerung, ib., S. 47: daß ein „*law of economy*“, das den Gebrauch von Formeln als Bausteine der poetischen Diktion beherrscht, die Überlegung motiviere, daß dieses Gesetz zur Technik mündlicher Dichtung gehört, denn für einen schriftlich konzipierenden Dichter würde es eine gänzlich unnötige Erschwerung seines Handwerks bedeuten, als Prämisse zu akzeptieren, gewisse Schwierigkeiten macht — warum sollte nicht auch ein „schriftlicher“ Dichter Gebrauch von „Formeln“ machen, zumal wenn er ein nicht ganz triviales metrisches Schema einhalten muß —, liegt der Zusammenhang natürlich nahe.

Wenn es heißt, ib., S. 127: ... denn erst die Schrift macht alle Einzelwörter recht eigentlich dem Dichter verfügbar, muß man folgern, daß der Dichter sonst über Einzelwörter nicht verfügen konnte, obwohl er, angeblich gleiche, Formeln mit verschiedenen Wörtern „ausfüllen“ kann! Dennoch stellt sich die Frage, ob Homer Sprache poetisch verwenden konnte, nur und ausschließlich in festgefühten Wendungen, in Versatzstücken wie die berühmte Dichterin, die ein Evangeliengedicht vollständig aus Versatzstücken aus Vergils großem Epos zusammengesetzt hat (vgl. dazu F. Dirlmeier, *Das serbokroatische Heldenlied u. Homer*, Heidelberg 1971, S. 18: *Ausgeschlossen wurde leider auch weithin die Frage: wenn der Homertext in großem Umfang aus sehr lange tradierten wiederholten Versen besteht, wie ist dann der gewaltige, der blühende, nicht formelhafte „Rest“ zu beurteilen? Für diesen Rest jedenfalls können wir die Tatsache nicht ausklammern, daß wir in ihm zwar mit Plus-Versen und Wortvarianten zu rechnen haben, daß aber der gesamte Erzählungszug, der Wortkörper im ganzen, völlig konstant ist. ...*, was analog ja auch für den Choral anzunehmen ist — ist der also, obwohl eindeutig *oral* entstanden zu denken, gar nicht so essentiell *oral*, ist diese Differenzierung vielleicht gar nicht so sinnvoll, ja sollte man zunächst lieber einmal die Musik als solche untersuchen?). Davon müßte man rein sprachliche Wortverwendungen sozusagen in Abzug bringen, denn bekanntlich beruht auch das Funktionieren der sprachlichen Syntax weitgehend aus der Reihung von konventionsgegebenen Wortfügungen, d. h. die Prämisse des als solchen frei verfügbaren Einzelwortes ist schon auf der Basis von Poesie, des Funktionierens der Umgangssprache nicht ganz realitätsbezogen denkbar. Was dies im Fall von Musik zu bedeuten haben könnte, liegt auf der Hand: Zu fragen ist nach der kompositorischen Freiheit, Wendungen beliebiger Art zu erfinden und als Teil einer Melodie zu verwenden — daß solche „beliebige“ Freiheit in tonal regulierter Musik nur in sehr eingeschränktem Maße möglich ist, liegt auf der Hand. Im Choral speziell wäre danach zu fragen, ob und wie weit einmal feste Formeln frei angewandt werden können (wie wohl im Int. *Requiem*), zum andern welche freien Wendungen möglich sind — dies ist sehr einfach zu fragen, methodisch aber nicht ganz leicht zu beantworten. Dies sei hier erst nur angedeutet, um die möglichen Implikationen anzusprechen. Es ist klar, daß im Fall des Chorals mit Gattungen wie dem Tractus formelmäßig sehr fest geprägte Formkonventionen vorliegen — wenn selbst da in individuellen Beispielen gegenüber dem statistischen Gros „Zufälligkeiten“ auftreten, wird man, um hier ein Beispiel anzuführen, sicher von kompositorisch höherem Freiheitsgrad sprechen können. Daß formelhaftes Denken Maßstab sein kann, ist für den Choral naheliegend; nur gilt es auch da, zu beachten, ob und inwieweit von Anfang an freie Bildungen „daneben“ möglich sind und den Ablauf oder Teile einer Melodie bestimmen können (wenn von *kompositorisch* o. ä. gesprochen wird, soll hier nur das Prinzip des Erfindens aufgerufen sein). Auch hier kann man ersichtlich eine Verbindung zur Formelproblematik bei Homer ziehen wollen — wenn sich die betreffenden Fragen nicht von selbst, d. h. bei Betrachtung allein des Chorals ergeben sollten; und dafür gibt es in den angesprochenen Arbeiten seit W. H. Frere nun wirklich ausreichende, sozusagen genuin musikalische Grundlagen.

Daß ein, im Fall Homers ja wohl mit dem Anspruch auf Priorität, zum ersten Mal schriftlich *konzipierender* Dichter sich der Nützlichkeit, ja Bequemlichkeit von Formeln, die keine weitere Überlegungen zum Versmaß notwendig machen, von vornherein, weil er schriftlich schafft — wie auch immer genau das gewesen sein könnte —, entledigt haben sollte, wie dies Dihles These impliziert, ist nicht so leicht ersichtlich. Verf. jedenfalls, wenn er lateinisch zu dichten versucht, ist dankbar für jede umfänglichere Wendung, die semantisch gerade gut paßt, auch Vergil scheint diese Bequemlichkeit nicht unbenutzt gelassen zu haben, wenn man etwa an den „ewig“ *pius Aeneas* denkt, der schon einen guten Versteil füllt.

Natürlich ist Dihle zuzustimmen, daß die immer stärkere Nutzung der Schrift als Hilfsmittel der Dichtung zu größerer Freiheit von Formeln bzw. deren bewußte Abwechslung und Variation geführt haben kann — und, wie Dihle an Hesiod und an Teilen des Homerischen Texts zeigt, ja auch geführt hat. Ob dies allerdings schon für einen, eventuell, ersten Anfang der Nutzung von Schrift für Dichtung gegolten haben muß, wie Dihle, ib., S. 61, sozusagen als Axiom postuliert, dürfte sicher noch einigen Überdenkens wert sein: *Es ist schlechterdings nicht einzusehen, warum ein über einzelne Wörter frei verfügender und sich lediglich an den Strukturmodellen mündlicher Tradition orientierender Dichter, der mit Hilfe der Schrift im Rahmen des vorgegebenen metrischen Schemas jederzeit*

bei der Erfindung seiner Ausdrücke beliebig experimentieren kann, derartigen Regeln der Ökonomie hätte unterworfen sein sollen. Nun, warum sollte er überhaupt auf den Gedanken kommen, Formeln zu verändern, schon wenn ein Publikum solche Wendungen erwartet?

Und daß der „mündliche“ Dichter gar nicht über das Einzelwort frei verfügen konnte, macht als Postulat ebenfalls gewisse Schwierigkeiten, denn auch bei Homer ist doch nicht jedes Wort Teil einer Formel, irgendetwas muß er ja frei erfunden haben. Und ist das vorgegebene metrische Schema in der bei Homer gegebenen Strenge der Einhaltung wirklich ein so typisch „mündliches“ Phänomen (was man auch für die Gregorianischen Formeln, an sich, fragen könnte, die doch erstaunlich — wenn man *oral* vag denkt — fest geformt sind)? Die Frage also, ob ganz zu Anfang einer (auch) schriftlichen Dichtung das Argument, daß *kein mit Hilfe der Schrift komponierender Dichter ... sich vernünftigerweise nach solchen Regeln richten* würde, nach den Regeln der Formeln, erscheint nicht so einfach zu beantworten zu sein (ib., S. 45), denn ein Bewußtsein einer Pflicht zur Originalität braucht beim „ersten schriftlichen“ Dichter nicht zu bestehen — wie formelhaft sind übrigens so oft die Texte der sog. westfränkischen Sequenzen!

Von diesen, nur des Interesses wegen angedeuteten kleinen Fragen des Nichtfachmanns abgesehen, machen schon die wenigen zitierten Aussagen von Dihle deutlich, daß hier ein erheblicher Unterschied zwischen musikalischen und poetisch textlichen Formeln besteht: Die Differenzierung zwischen einer „mündlichen“ und genuin „schriftlichen“ Dichtung anhand der Art der Nutzung von Formeln ist auf den Choral offenbar nicht übertragbar, denn, so angenehm natürlich die Theorie der Voraussetzung eines notierten Urgradualbuchs auch wäre, die quellenmäßigen Obstakel gegen eine solche These lassen nicht erkennen, ob und wie eine entsprechende Differenzierung von Formeln und Formelnutzung im Choral sinnvolle Ergebnisse bringen könnte: Der Choral, in beiden Fassungen, ist, es sei wiederholt, so schön die These eines Urgraduale auch wäre, historisch als rein „mündlich“ entstanden zu denken; daran scheint auch kaum ein Zweifel zu bestehen.

Eine weitere, vom Fachfremden bescheidenlich gestellte Frage könnte auch die sein, ob Homers Text vom Autor wirklich in gleicher Weise vorzutragen oder vorgetragen gemeint war wie die im Text auftretenden epischen Vorträge, so wie z. B. Oscar Pletsch in seinen Bilderbüchern für die Jugend durchweg selbstreferentielle Verse eingebracht hat, wie im *Alten Bekannten*, Stuttgart, o. J.: *Ist mein Bub' zu Haus allein, wird ein Engel bei ihm sein, Wird von Oscar Pletsch ihm Bilder bringen Und goldene Lieder mit ihm singen ...* — daß der Vortrag des Epos, das Odysseus so gerührt hat, von der gleichen metrischen Stringenz und Ausdehnung gewesen sein sollte wie der Text des „Sängers“ der Irrfahrten des Odysseus, ist vielleicht doch keine so ganz triviale Frage, denn die Vorstellung, daß eine (para)musikalische, rezitativische Vortragsweise zur Kithara von Homers Texten deshalb verschwunden sein müsse, weil die Musik in den lyrischen Gattungen, ja überhaupt die Musik insgesamt zu kompliziert geworden sei, und man dann statt einer musikalischen „Aufrüstung“ auch von Homers Textvortrag lieber ganz auf jeden musikalischen Vortrag verzichtet hätte — macht auch in Hinblick auf die *Perser* von Timotheus keinen so ganz überzeugenden bzw. doch einen etwas zu rationalistischen Eindruck.

Immerhin muß man Marsyas wie Olympus als Hinweise auf die, von vornherein vorauszusetzende Existenz von reinen Instrumentalvirtuosen ansehen, denn daß die zum Blasen ihres Aulos noch hätten singen können, wird man vielleicht doch nicht für so natürlich betrachten können. Man müßte sich allerdings darüber im Klaren werden, daß der Ausdruck $\chi\iota\theta\alpha\rho\phi\delta\acute{\iota}\alpha$ nebst Derivaten gegenüber dem (nur) bei (Ps.)Plutarch (einschließlich Derivaten) so häufigen $\alpha\upsilon\lambda\phi\delta\acute{\iota}\alpha$ nicht ganz symmetrisch erscheint, was insbesondere bei $\chi\iota\theta\alpha\rho\phi\delta\acute{\omicron}\varsigma$ versus $\alpha\upsilon\lambda\phi\delta\acute{\omicron}\varsigma$ erkennbar wird: Zur Kithara kann man in jeweils einer einzigen Person auch singen, wie das für modernere Zeit analog für das Klavier bekannt ist (vgl. etwa die bekannte Szene in Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, Chap. XXVIII, wo allerdings nicht Homer zur Kithara, sondern Mozart, und dazu noch aus dessen Requiem ein Vers der Sequenz zum Klavier gesungen wird), zum Aulos erscheint dies jedoch nicht ganz so einfach zu bewältigen zu sein, wenn man nicht strikte Alternation beider Tätigkeiten voraussetzen will (bekannt von Louis Armstrong).

Die Lösung des Problems wäre entweder die Annahme, daß auch die *Kitharodie* nicht gar so zwangsläufig immer von einem einzelnen Sänger-Kitharisten gespielt worden ist, letzterer Wort-

paarbestandteil jedoch weniger relevant war, oder daß die Terminologie gar nicht so eindeutig ist, wie man dies vermuten möchte, denn natürlich vermißt man in Plutarchs Formulierung ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ ἀλφωδοὶ ἦδον, *de musica*, 8, den Auleten (die Stelle ist bekannt auch aus der Entgegnung von v. Willamowitz-Möllendorf gegen Nietzsches Unsinn). Was das hier bedeuten soll? Nun, es könnte darauf aufmerksam machen, daß die so natürlich scheinende personale Kopplung von Kitharaspield, Singen und dazu noch einen Text wie Homer erfinden, mündlich natürlich, ex tempore wie Andersens *Improvisator* das vorführt, vielleicht doch nicht so trivial war. Was, wenn Homer nun nicht blind, oder nicht nur blind, sondern auch noch taub gewesen sein sollte? Es kann darauf aufmerksam machen, daß man aus dem Fehlen des Auftretens entsprechender spezifischer Berufsbezeichnungen, wie ἀλλήτης in einem dazu noch nicht speziell musikbezogenen Text, vielleicht nicht ganz so leicht auf Fehlen entsprechender spezifischer Fähigkeiten, d. h. instrumentaler Virtuosität, in der Zeit schließen kann oder darf, denn natürlich wird man nicht folgern müssen, daß die Existenz von notwendig zwei, jeweils berufsspezifischen Trägern einer ἀλφωδία dazu geführt haben muß, daß der instrumentale Teil des betreffenden Duos zur Virtuosität auf seinem Instrument notwendig unfähig war — und wer wollte behaupten wollen, daß eine solche ἀλφωδία nicht genau so alt wie die κιθαρωδία gewesen sein kann.

Die Vorstellung, daß ein virtuositätsfähiges Blasinstrument, und damit aufwendige Musik den Griechen zu Homers Zeiten absolut unbekannt gewesen sein müsse, erscheint zu Nietzeanisch, um ernstgenommen werden zu können. Man wird also das Argument von Dihle, daß erst ein Aufkommen virtuoser Musik „an sich“ den Hörnerven der Hörer traditionellen Homervortrags diesen so unerträglich langweilig habe erscheinen lassen müssen, um diesen Vortrag schnellstmöglich durch einen „trockenen“ rein sprachlichen zu ersetzen, mit einer gewissen Skepsis sehen dürfen. Vielleicht hat nun endlich die rein textliche Bedeutung dieser Texte bemerkbar werden können. Diese Vorstellung muß vielleicht doch nicht das Gelbe vom Ei des Kolumbus zur Lösung der betreffenden Homerprobleme bieten: Ein Übergang von dem, vorausgesetzten kitharabegleiteten, „musikalischen“ Vortrag von Homer zu einem rein deklamatorischen, nicht mit Kithara, sondern mit Stab, dadurch zu begründen, daß die Musik endlich auch im alten Griechenland aufwendig genug werden konnte, erscheint demnach nicht überzeugend.

Angesichts so klarer Erkenntnisse von Dihle, wie der, *ib.*, S. 111, *Die Frage der Bewahrung und Überlieferung des von ihm erfundenen Wortlauts muß für ihn, wenn er wirklich noch ganz in der handwerklichen Tradition mündlicher Epik stand, recht zweitrangig gewesen sein, denn die Vorstellung, es gebe so etwas wie ein Original eines Epos, war im Rahmen der mündlichen Dichtung unbekannt. ...*, wird man es für höchst absonderlich halten müssen, daß überhaupt irgendwann einmal irgendjemand — vielleicht ein Mensch, der von einem Schreibzwang beherrscht worden ist — auf die so seltsame Idee gekommen sein kann, den Text als Text aufzuschreiben, und dann noch zu erreichen, daß die Anzahl von wesentlichen Varianten so klein geblieben ist — und warum hat es dann so komische Leute gegeben, die sich das auch noch als reinen Textvortrag haben, offenbar ganz plötzlich, anhören wollten. Die Alexandriner werden doch nicht die Macht gehabt haben, alle anderen, an sich voraussetzenden Fassungen ausstrahlt haben zu können, wenn es sich bei Homers Dichtung eben doch nur um handwerkliche Tradition, nicht um Kunst handelt.

Die von Dihle, *ib.*, S. 115, zitierte Scholie zu den Homeriden, Ὀμερίδας ἔλεγον τὸ μὲν ἀρχαῖον τοὺς ἀπὸ τοῦ Ὀμήρου γένους, οἱ καὶ τὴν ποίησιν αὐτοῦ ἐκ διαδοχῆς ἦδον. μετὰ δὲ ταῦτα καὶ οἱ ῥαψωδοὶ οὐκέτι τὸ γένος εἰς Ὀμηρον ἀνάγοντες, sagt nach dem geringen Wissen des Verf. nicht das Geringste über den Vortrag aus, was jedoch Dihle, *ib.*, S. 115, zu dieser Stelle gefunden hat: *Es muß also der Wechsel vom „gesungenen“ (was immer das bedeuten mag) zum rhapsodischen Vortrag im Zusammenhang stehen mit dem Übergang von einer genealogisch-handwerklichen zu einer rein handwerklichen Sukzession. ...*, der Text der Scholie jedenfalls scheint nur am γένος, nicht aber an der Art der Ausführung interessiert gewesen zu sein, ja, der Autor scheint an der Frage des Vortrags höchstgradig desinteressiert gewesen zu sein; man könnte sogar fragen, ob das, was Dihle so meisterhaft beschreibt, was er als *Komplementärserscheinung zur Entfaltung der Kunstmusik*, bezeichnet, nicht schon den Urhörern der Ilias ein gewisses *taedium* zu generieren imstande war, *ib.*, S. 136: *... als Komplementärserscheinung zur Entfaltung der Kunstmusik, die die eintönige Begleitung zum*

altepischen Sang obsolet werden ließ; daß also zur Zeit Homers, lange nach den Kykladenidolen, die Kunstmusik sich entwickeln mußte, also vorher von einer so grauenhaften Einfachheit gewesen sein muß, daß das — angebliche — Vortragsschema der so *handwerklichen* Tradition, in der unverständlichweise die Homerischen Dichtungen irgendwie emanieren, niemanden gelangweilt haben kann. Mit dieser These Dihles könnte man also guten Gewissens die Künste von Marsyas als tatsächlich so obsolet hinsichtlich musikalischer Artifizialität beurteilen, daß dessen Schicksal nur als sehr begründet bezeichnet werden muß. Nun kann ein einfältiges Gemüt, wie der Verf., natürlich nicht das Alter solchen Mythos beweisen, aber könnte es denn nicht sein, daß gerade dieser Mythos recht klar zeigt, daß auch ein rein musikalischer Wettstreit nicht gerade undenkbar war, schon zur Zeit Homers? Der Schluß jedenfalls, daß das Nichtauftreten von Berufsbezeichnungen wie *κithαριστής* o. ä. bei Homer bedeuten müsse, daß es keine erwähnenswert selbständige Instrumentalmusik in der Zeit gegeben haben könne, dürfte eine gewisse Beleidigung eben von Marsyas, dessen Lehrer und dessen Schüler bedeuten. Ganz abgesehen davon, daß der Zorn der Musen etwas ausführlicher beschrieben im Schiffskatalog nicht nur ein, sondern zwei Objekte hat, wozu die *κithαριστής* eben explizit gehört (ja, vielleicht nicht Urhomerisch, wenn man das beweisen kann). Daß man Gesang zur Kithara auch durch das Instrument allein aufrufen konnte, liegt auf der Hand, die Häufigkeit, mit der die beiden Fähigkeiten getrennt erwähnt werden, weist eher daraufhin, daß man, z. B. Homer, sich sehr klar darüber war, daß Kitharaspield und Singen zwar oft genug zusammengehen, keineswegs aber identische Fähigkeiten sind — vielleicht der wesentliche Grund für einen, wenn er denn je stattgefunden hat, Wechsel von gesanglichem Vortrag zu reinem Sprachvortrag, denn wer wollte schon 16.000 Verse immer mit der gleichen Melodie hören wollen?

Nun, nicht nur aus diesem Grund erscheint die Formulierung des jüngsten Herausgebers, M. L. West, *nam mortuo auctore non in philologorum manus devenerunt illa volumina, qui ea integra atque incorrupta religiose servarent, verum in rhapsodorum ...*, Verf. doch als die natürlichste: Es handelt sich um Dichtung, die von Anfang an als Text konzipiert war; diese Anmerkungen sollen aber nur die unmaßgeblichen Fragen des Verf. an das Problem skizzieren; für die Frage nach dem Sinn eines Vergleichs von *Homer and Gregorian Chant* haben sie wenig zu bieten, es sei denn, daß sie auf die grundsätzliche Verschiedenheit der Fragestellungen hinweisen können; die Homerphilologie jedenfalls scheint nicht die Spezialität des Erfinders dieses Vergleichs gewesen zu sein.

Trotz aller solcher zaghafte geäußerten Fragen kann vielleicht die Fragestellung, die Dihle höchst anschaulich und mit vortrefflich ausgewählten Beispielen versehen zur Beurteilung der Relation von (genuin) schriftlicher und „mündlicher“ Herstellung von Dichtung darstellt, für den Choral nicht ganz unnützlich sein, wenn auch die konkrete Begründung für diese Frage nicht „übertragbar“ zu sein scheint — und hier bleibt die Frage, ob das Formelwesen des Chorals, das ja nur Teile jeweiliger Melodien oder diese ganz betreffen kann, nicht doch auch komponiert sein kann, bewußt gestaltet mit Formeln: *Es ist eben bei Homer, wie Lesky immer wieder betont hat, ein Zweifaches zu fassen: Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Mündlichkeit, das bedeutet: er ruht auf der Vergangenheit, auf dem Singen von vielen Jahrhunderten ... Freilich ergibt sich daraus auch die überpersönliche Macht der epischen Dichtung, ihr „objektiver“ Charakter.* Sollte man Vergleichbares nicht auch vom oder zum Choral sagen können, ein bewußtes Komponieren mit Mitteln der mündlichen Tradition? Nur stellt sich dann sofort die Frage, *welcher mündlichen Tradition*, so daß der Verdacht nicht ganz ausgeräumt werden kann, auch das Formelwesen des Chorals sei neu erfunden, komponiert und bewußt geplant.

Aber nicht aus mündlichem Singen, sondern aus schriftlicher Konzeption, stammt der großangelegte Plan beider Epen ... Das Baumeisterliche also im Homer müssen wir aus der Schriftlichkeit begreifen, aus der eines einzigen Mannes. ... (Dirlmeier, ib., S. 19, war offensichtlich noch nicht dem Zwang ausgesetzt, die grammatische weibliche Form papageienhaft hinzuzufügen, wenn der Gattungsbegriff grammatischer männlicher Art ist). Natürlich ist hier eine direkte Übertragung auf den Choral ausgeschlossen, der Choral ist mit höchster Wahrscheinlichkeit, ja mit der berühmten an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit „mündlich“ entstanden, in beiden Versionen. Die Melodien sind kleiner als ein Epos — aber, sind sie deshalb nicht auch komponiert? Ganz bewußt, von einem und nur einem jeweiligen Schöpfer, sind nicht auch die Formeln für stark bzw. vollständig formel-

hafte Melodiegattungen individuell erfunden worden, beruht das Grundprinzip der „syntaktischen“ Melodiebildung nicht auf konziser schöpferischer Entscheidung — auf intuitivem Sprachklang mit Sicherheit nicht. Kurz gesagt, kann nicht auch rein „mündliche“ Komposition und entsprechend genaue Überlieferung möglich sein? Die Choralüberlieferung jedenfalls läßt eine verneinende Antwort auf diese Frage nicht zu. Und wer sich einmal die Formeln der Grad. des 5. Tons betrachtet, z. B. (F₁₅) in Kontrast zu (f₁₆) in W. Apels Aufstellung, der wird die Frage nach der Struktur dieser Formeln stellen müssen: An ihrer „Komponiertheit“ an sich kann kein Zweifel bestehen, wie auch an der kompositorischen Geplantheit der Anlage der *tractus* Melodien. Und sollte nicht vielleicht doch auch der jeweilige Erfinder solcher Formeln und Formelreihungen sich etwas dabei gedacht haben können oder dürfen, z. B. eine kompositorische Reaktion auf die Forderung nach musikalischer Gestaltung von Prosatexten bei gleichzeitiger Beachtung der Forderungen von Augustin? Weder die Form, noch der Einsatz der Formeln in Greg, und weitgehend auch in AR, lassen erkennen, daß hier nicht komponiert, musikalisch bewußt erfunden worden sein könne oder müsse, sondern irgendetwas Vages „orales“ zur Genese solcher Formen geführt habe.

Die Formelhaftigkeit des Chorals ergibt sich ja nicht einfach aus irgendeiner „oralen“ Erfindungsnot, aus Gedächtnismangel oder einer *economy*, sondern zunächst aus einer strikt funktionalen Interpretation eines, den meisten Psalmversen als Typ eigenen Musters sozusagen zu einer Folge von spezifischen Formeln.

Das kann man beschreiben und beobachten, wie dies die Forschung ja auch schon lange dargelegt hat. Eine Reduktion des Formelwesens des Chorals auf Belange der *oral tradition* Lehre würde wesentliche Merkmale der Leistung dieser Ordnungsstruktur — syntaktische Funktionalität ganz bestimmter Formeln — übersehen. Außerdem kommt ja noch das „Ärgernis“ hinzu, daß es genügend formelfreie Melodien bzw. Melodieteile, d. h. nur partiell und „unvorhersehbar“ „Zitate“ benutzende Melodien in Greg gibt, die dann ja eigentlich zwangsläufig nicht *oral* sein dürften — es folgt daraus ganz einfach, daß die Melodien in ihrer Form gar nicht erkennen lassen, ob sie komponiert, „oral“ entstanden, wie auch immer, oder einer *chant community* als Autorenkollektiv, wie auch immer, entsprungen sind. Man kann ihre Form analysieren — und erhält ästhetisch wie funktional in Bezug auf die syntaktische Struktur des Texts höchst vernünftige Ergebnisse, und findet außerdem noch ausreichend Freiheiten, die sich nur ästhetisch erklären lassen. Vielleicht ist ja die, unbestreitbare, „Oralität“ des (ursprünglichen) Chorals gar keine wichtige Kategorie zum Verstehen der Melodien? Jedenfalls haben von solcher Fragestellung „freie“ Betrachtungen zu nachprüfbareren Ergebnissen geführt.

Dem schriftfordernden Umfang des Epos entspricht sozusagen der Umfang des Gregorianischen (und Altrömischen) Repertoires — nur kann hier das Argument der Unabdingbarkeit einer schriftlichen Entstehung nicht eingesetzt werden! Musik ist ein selbständiges Phänomen. Zu beachten ist ja auch, daß es sich bei der, nicht durchweg so bezeichneten, *schola cantorum* eben um eine „Sammlung“ musikalisch hoch- und höchstbegabter Sänger handelt, die zudem noch einem harten Drill ausgesetzt waren, ob Sängerschulen im „alten“ Griechenland von vergleichbarer Rigorosität waren, ist fraglich, die Rute des hl. Gregor wurde jedenfalls noch im 9. Jh. gezeigt, von einer Peitsche Homers ist dagegen nirgendwo die Rede (übrigens zeugt es sicher von der besonderen Humanität des großen Denkers über das musikalische Denken im Mittelalter, daß er dieses, z. B. im betreffenden Beitrag von Smits van Waesberghe ad oculos demonstrierte, von neuerer Warte sicher etwas problematische, immerhin erfolgreiche musikalische Erziehungsmittel gar nicht erwähnt; nur, die historische Wirklichkeit einer Unterrichtsstunde „in“ Musik, und zwar praktischer Musik, ist nun einmal so: Die Melodiegestalten wurden zur korrekten Ausführung eingepprägelt; wenn man das nicht glauben will, muß man die Quellen einfach übersehen, was M. Haas auch in diesem Beitrag als wissenschaftliche Methode virtuos vorstellt, man beachte etwa Oddo, *Dialogus*, S. 255 b, oben — im übrigen beachtet man besser Guidos Hinweise auf musikalische Erziehung und die Bilder nebst Kommentaren im angesprochenen Werk von Smits van Waesberghe, wenn man wirklich an der Wirklichkeit der Zeit und ihrem *musikalischen Denken* sowie dessen pädagogischer Weitergabe als historisches Phänomen interessiert sein sollte).

Hinzu kommt noch eine Beobachtung: Die insgesamt sozusagen (fast) vollständig formelhaften Melodiegattungen wie der *tractus* zeigen ein musikalisch notwendiges, poetisch textliches widersinniges

Prinzip: Dem Choral war die Aufgabe gestellt, prosaische Texte als Melodien wiederzugeben, d. h. verschieden lange Texte in gleichartiger Weise als Melodien zu vertonen. Dazu ist das Prinzip erfunden worden, die syntaktische, in den Psalmversen einigermaßen abstrakt vorgegebene, Versstruktur jeweils mit festen Formeln zu bestücken. Weil man es in der Notwendigkeit sozusagen einer Ziehharmonika (auch *Schiffersklavier* genannt) Struktur der Texte mit höchst verschiedener Textausdehnung zu tun hatte — man denke an J. Pauls und W. Harnischs *Streckverse* und deren Vertonung —, konnte man die Formeln nur an die bestimmten syntaktischen Stellen hinbeordern, mußte aber auch Möglichkeiten für „zu viel“ oder „zu wenig“ Textsilben schaffen, was man einmal durch das hier höchst brauchbare Mittel der Rezitation, aber auch durch die Anwendung eventuell zusätzlicher Formelteile u. ä., also gewisser in ihrer Anwendung selbst schematisch formelhafter Regeln der Auswahl und Gestalt von Formeln erreichen konnte (letzteres mit jeweils geringen Anpassungen zu Ende oder Anfang von Formeln). Es ist klar, daß eine solche Formelpraxis für poetischen Text höchstgradig inadäquat wäre, schließlich soll ja irgendein erzählerischer oder argumentativer Fortgang wiedergegeben werden; eine entsprechende Formeltechnik wäre also für Texte unerträglich.

Die Wiederholung von Melodie dagegen „erträgt“ solche schematischen Bildungen, ja „wörtliche“ Wiederholungen, wie die Tatsache des Hymnus zeigt.

Ist mit diesem grundsätzlichen Unterschied aber nun eine Verwendung der Ergebnisse oder wenigstens Fragestellungen der Betrachtung von Homers Texten unter den angedeuteten Gesichtspunkten in Hinblick auf die Musik sinnlos, wäre damit sogar zu fragen. Man muß wohl auch beachten, daß Musik von ihrer Natur aus, jedenfalls so lange sie die menschliche Fähigkeit zur klanglichen Gestaltbildung zur Grundlage ihrer Form macht, also musikalische Formen erfindet, die diese Fähigkeit gebrauchen, wie sozusagen im Supremum in der klassischen motivisch thematischen Arbeit, sehr viel stärker von Formeln bestimmt sein könnte, als Dichtung sich das je erlauben mag: Moden wie Seufzermelodik können hier ein Beispiel liefern. Natürlich liegen hier, etwa bei den „Formeln“ der Kadenzbildung, der Figuration und Fortspinnungstechnik auch Vergleiche mit der sprachlichen Syntax nahe, die ebenfalls „formelhaft“ ist; auf diese Probleme sei hier aber nur verwiesen.

Von größerem, und den Choral speziell betreffendem Interesse scheint die Beobachtung zu sein, daß schon ein oberflächlicher Vergleich der Formeltechnik in AR und Greg erhebliche Unterschiede zeigt, in AR haben selbst die Introitus fast zwangsweise an tektonisch wichtigen Stellen, wie z. B. Initium und Kadenz feste Formeln, wogegen Greg hier zumindest eine wesentlich größere Freiheit zeigt. Das Gleiche gilt natürlich auch für die anderen Gattungen — eine spezielle Folge ist z. B. daß die gar nicht so seltenen musikalischen „Reime“ zwischen Binnenschlüssen und dem Vollschluß, die in Greg zu finden sind, in AR oft genug nicht begegnen (können).

Hier bietet sich nun ersichtlich und tatsächlich ein Vergleich mit dem Konzept an, das Dihle so meisterhaft darstellt: Größere Individualität im Umgang mit Formeln, angefangen von einer Vermeidung einer, naheliegenden, Formel, bis zu einer Schaffung eines größeren Arsenal an partiell sogar individuellen formelartigen, nämlich mit bekannten Formeln teilweise parallelen Bildungen kann nach Dihles überzeugender Argumentation als Hinweis auf eine eher „schriftliche“ Planung und Ausarbeitung des jeweiligen poetischen Textes angesehen werden. Syntaktisch sozusagen absolut festgelegte Wendungen, die immer und nur an bestimmten Stellen erscheinen können, wie z. B. typische Finalformeln, aber auch erscheinen müssen, wären mit der Freiheit des mitgeteilten Sinnes einer erzählenden Epik kaum vereinbar. Von diesem grundsätzlichen Unterschied abgesehen, kann man natürlich die These voraussetzen, die auch für die Interpretation von festen Wendungen in der homerischen Epik im Rahmen der Frage nach eventueller „schriftlicher“ oder „mündlicher“ Entstehung gilt, nämlich daß man größere Freiheit und damit Individualität gerade hinsichtlich des Prinzips der Nutzung von Formeln als ein späteres Stadium interpretiert. In Hinblick auf den Umstand, daß auf den Choral die Unterscheidung zwischen „schriftlicher“ und „mündlicher“ Entstehung (außer in spät entstandenen Melodien wie Alleluias) nicht anwendbar ist, wäre eine weitere Differenzierung vielleicht nicht unangebracht, nämlich in dem Sinne, daß es wohl verschiedene Grade der Reflexion des jeweiligen poetischen Handelns gibt, die durch die Kategorie *schriftlich* vielleicht doch etwas zu sehr vereinfacht sind. Die Frage, ob entsprechende Grade nicht auch schon in „mündlichem“ Schaffen — um neutral zu formulieren — auftreten können, ist ersichtlich für die Beurteilung des Chorals

nicht ganz ohne Interesse; gibt es eine weniger und eine eher stark geplante Kompositionsweise? Insgesamt könnte man aber den Ansatz auf choralische Fragen übertragen, den Dihle, ib., S. 48, so formuliert: *Wenn man nun tatsächlich hat zeigen können, daß zahlreiche Formeln vom Typ πολυμητις Ὀδύσσευς ... in den 16000 Versen der Ilias von wenigen Ausnahmen abgesehen, ökonomisch, d. h. ohne metrisch-semantiche Parallelausdrücke, verwendet werden und ihre Bestandteile nicht einfach zu einem frei verfügbaren Vokabular des Dichters gehören, ist damit zwar die Andersartigkeit der ganzen Ilias gegenüber einem Epos von der Art der Argonautika des Apollonios erwiesen, und ehe man eine andere Erklärung gefunden hat, muß man diese Andersartigkeit aus dem Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Tradition der epischen Poesie erklären ...* Auch hier kann man den Unterschied zwischen *mündlich* und *schriftlich* vielleicht etwas abstrakter als *naiv* im Sinne Schillers und *reflektiert* anwenden, hier allerdings nicht in Bezug auf den Inhalt, sondern speziell auf die Form und die sozusagen rhetorische Ausstattung. Eine solche Verallgemeinerung erscheint in Bezug auf eine, wenigstens partiell analoge Beurteilung der Formelnutzung im Choral als nicht ganz unbrauchbar, denn man kann natürlich, gerade in Hinblick auf den angesprochenen Unterschied zwischen Greg und AR, dessen Formelnutzung oft genug höchst schematische Züge trägt, die Frage nach den jeweiligen Freiheitsgraden stellen, und zu suchen, eine konkrete Entsprechung für die von Dihle aufgestellte Unterscheidung zwischen sozusagen stereotypem Formeleinsatz und Graden freieren Umgangs, z. B. durch Aufstellung eines alternativ nutzbaren Arsenalens zu formulieren: ... *es spricht einige Wahrscheinlichkeit dafür, daß in der ausgedehnteren Geltung des Prinzips der wörtlichen Anknüpfung bei der Erfindung neuer Ausdrücke ein wichtiger Unterschied zwischen oraler und schriftlicher mit frei verfügbaren Einzelwörtern operierender Dichtung besteht* (ib., S. 56).

Betrachtet man einmal die Aufstellungen der Formelstruktur von Gradualia, die W. Apel in seinem Buch über den Choral vorlegt, und vergleicht sie mit den entsprechenden Situationen in AR, wird deutlich, daß bei aller Formelhaftigkeit selbst dieser stark formelhaften Gattung in Greg geradezu von einem Auflösungsprozess der Verbindlichkeit des Formeleinsatzes zu sprechen ist: Natürlich gibt es streng formelhafte, fast schon an den *tractus* erinnernde Gestaltung; daneben aber ist die Anzahl von Zufälligkeiten recht umfangreich, ob nämlich eine Formel erscheint oder eine andere, ob eine Formel zu Anfang eine statistisch häufig auftretende Schlußformel in der einzelnen Melodie auch wirklich zur Folge hat; gerade in Hinblick auf die statistische Dominanz bestimmter Formelzusammenstellungen fällt die Zufälligkeit oder Nichtvoraussagbarkeit, ob im individuellen Fall wirklich der Formel *A* die Formel *B* folgt, doch sehr deutlich auf. Greg ist hinsichtlich der Formelverwendung in nicht nur einer, sondern vielen Melodien häufig „unvorhersehbar“. Auch fällt die Anzahl der Alternativen auf, deren Begründung in Hinblick auf die stärkere Schematik von AR aus Gründen der *Ökonomie* oder auch nur des Prinzips eben der Formelhaftigkeit nicht möglich ist (z. B. durch von verschiedener Textstruktur auf irgendeiner Ebene notwendig gemachte Alternativen von Formeln). Natürlich können die musikalischen Formeln als der Syntax zugeordnete musikalische Entsprechungen nicht die Freiheit haben, die textlich poetischen festen Wendungen hinsichtlich Variierung möglich ist: Musikalische Formeln, die einem Anfang zugeordnet sind, sind angesichts ihrer spezifischen, auf die psalmodische „Bogenform“ gerichteten Melodik zu Schlüssen nicht zu brauchen; auch hier gibt es „kleinere“ Ausnahmen, aber doch so selten, daß man fast von Zufällen sprechen muß; vor allem handelt es sich dabei nicht um größere Formeln. Klar ist, daß eine restlose Erklärung der Formelvielfalt, der Formelvermeidung oder individuellen Formelselektion aus Strukturmerkmalen des Textes nicht möglich ist, ja meist von vornherein nicht angestrebt werden kann.

Nicht übersehen darf man auch den Umstand, daß es, nicht notwendig jüngere, Einzelmelodien (sonst) stark formeltypischer Gattungen und Tonarten gibt, die nur gelegentlich eine Formel nutzen, sonst frei vorgehen oder auch „nur“ frei kombinieren, also die Möglichkeit der Auswahl, der Alternativität nutzen. Man wird hier vielleicht nicht ganz fehlgehen, wollte man einen vergleichbaren Unterschied machen, nämlich von einer Art Wandel von einer fixen Formel zu einem musikalischen Motiv, zu einem frei — bis auf die genannten unausweislichen Grundbedingungen — verfügbaren „Stück“ Melodie sprechen; man kann hier nicht anders, als auf die „Zufälligkeit“ der künstlerischen Entscheidung verweisen; die Parallele in der Dichtung formuliert Dihle so, ib., S. 122: *Die erhöhte Kontrollierbarkeit des Spielraums zwischen verfügbarem Vokabular und metrischen Erfordernissen,*

die der schriftlichen Erfindung ermöglicht, die Befreiung vom Zwang, mit seinem Gedächtnis ökonomisch umzugehen, mußten den schriftlich konzipierenden Dichter darauf stoßen, aus den „Ausnahmen“, welche die mündliche Diktion kannte, das willkommene Prinzip variierenden Ausdrucks zu machen.

Größere Variabilität im Umgang mit Formeln — die in der Musik ja nur als Identitäten „wiedererkennbar“ sind — wird in der Poetik als Hinweis auf schriftliche „Ausarbeitung“ bewertet, als Hinweis abstrakt formuliert, auf eine reflektorische Arbeitsweise, der „Ausnahmen“ willkommen sind. Die Argumentation Dihles ist offensichtlich überzeugend. Nur, was würde dies für den Choral bedeuten? Zumindest nicht, daß Variabilität im Umgang mit Formeln in einzelnen liturgischen Liedmelodien nicht ein Zeichen besonders ausgeprägter „Mündlichkeit“ sein kann, denn die Alternative gibt es nicht,

Man kann aber sozusagen innerhalb dieser „Mündlichkeit“ nach vergleichbaren Freiheitsgraden des Komponierens suchen: ... *der Anteil untraditioneller lediglich nach dem Muster mündlicher Formeln gebildeter Ausdrücke, und die Häufigkeit der metrischen Verschiedenheit traditioneller oder nur leicht abgewandelter Formeln ist so groß, daß man die Variationsbreite am besten mit schriftlicher Abfassung des Gedichts erklären kann.* ... , ib., S. 127; so erklärt Dihle die entsprechende Dichtungsweise von Hesiod im Unterschied zu Homer (natürlich verwendet auch Hesiod Formeln, die aus Homers Texten ebenfalls bekannt sind; es gibt aber „zusätzlich“ einen wesentlichen Anteil an neuen oder anders angewandten Formeln). Man beachte hier wieder den zwangsläufig gegebenen Unterschied, daß Formelvariation in der Musik nicht in dem Sinne möglich ist, wie in der Dichtung, die semantische Ebene, die Ebene nur der Bedeutung, die sich formal gleiche Formeln mit verschiedenen Wörtern „wählen“ kann, fehlt in Musik.

Eine solche, geradezu zwingend erscheinende Argumentation bzw. Bewertung der entsprechenden Unterschiede zwischen der Dichtung beider Epiker würde auf den Unterschied zwischen Greg und AR angewandt bedeuten, daß Greg schriftlich verfaßt worden sein dürfte (was aber nach heutigem Quellenstand auszuschließen ist), denn daß da ein anderer, durchaus ästhetisch begründeter bzw. begründbarer, freier Umgang mit Formeln (natürlich neben festen Strukturen) vorliegt, wird schon erkennbar, wenn man die Manier von AR beachtet, auch Meßantiphonen gleichen Tons mit gleichen Formeln zu beginnen und auch zu beschließen. Im übrigen ist angesichts eines nicht kleinen Spektrums zwischen formelhaft sehr fixierten und nur gelegentlich Formeln nutzenden Melodien in Greg eine mit der von Dihle bestimmten Charakteristik der Formelnutzung bei Hesiod und bei Homer offenbar vergleichbare Situation gegeben (*mutatis mutandis*). Nur, daß Greg „schriftlich“ entstanden sein könnte, ist eben höchstens als Wunsch an die Geschichte, nicht aber als Faktum akzeptabel.

Nun gibt es auch eine neuere These, die die stärkere formelmäßige Reguliertheit von AR zum Grund für die Annahme einer, dazu noch direkten, Abstammung AR aus Greg, macht, aus der Vorstellung heraus, daß es sich hierbei um *Vereinheitlichung* — aus welchem Grund auch immer erwünscht, vielleicht zunehmenden Gedächtnisschwund als Merkmal des Kollektivs der Sänger — handeln müsse, so ergibt sich daraus eine geradezu umgekehrte Argumentation zur hier zitierten methodischen Grundlage: Je „regulierter“ eine Melodie durch Formeln ist, desto jünger muß (oder müßte) sie sein, nämlich als Reaktion auf eine ältere, durch viel größere Individualität bestimmte Fassung der Melodie. Daß diese These bei einer Betrachtung des Verhältnisses beider Fassungen in jeweils ganzen Melodien unhaltbar ist, sieht man leicht ein. In dem vorliegenden Beitrag werden einige Beispiele angeführt.

Gleichzeitig aber kann die hier nur angedeutete Parallele von Formelnutzung auch in der frühesten literarisch gewordenen oder entstandenen antiken Epik vielleicht den Blick für die Fragestellung öffnen, ob und in welchem Grade es möglich sein könnte, von kompositorisch größeren Freiheiten und einer Freude an Individualität in einzelnen Melodien zu sprechen, also von einem Analogon der hier nach Dihle angesprochenen Entwicklung eines freien Umgangs mit der Gegebenheit von Formeln in „mündlicher“ Dichtung.

Auf der anderen Seite kann, bis zum Fund eines definitiven Beweises eines Karolingischen Urgraduales, der höchst unwahrscheinlich ist, nicht übersehen werden, daß die entsprechenden Freiheiten im Umgang mit einem existierenden Formelarsenal im Choral nicht auf der Ebene des Gegensatzes

von „Schriftlichkeit“ und „Mündlichkeit“ erklärt werden können — die unbestreitbar größere Individualität im Umgang mit Formeln in einzelnen Melodien von Greg kann nur ebenfalls „mündlich“ entstanden gedacht werden. Daß die Notierung in adiastematischen Neumen eine grundsätzliche Veränderung der Melodien gebracht habe, wäre eine nicht wahrscheinliche, wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit abzustreitende Behauptung.

Der Sinn der hier vorgelegten Plauderei liegt demnach auch darin, einmal, noch ohne statistische Verbindlichkeit und ohne systematische methodische Bestimmtheit, im Vergleich der beiden Fassungen nach Kriterien zu suchen, die jeweils individuelle kompositorische Entscheidungen, vor allem in Greg, vielleicht erkennen lassen, d. h. auch nach Merkmalen zu suchen, mit denen (vielleicht) Kriterien für die Anwendung entsprechender Kategorien wie eben der kompositorischen Freiheit im Umgang mit formelhaftem Kontext oder formelhaften Prinzipien, faßbar z. B. im Vergleich mit vergleichbaren Situationen jeweils anderer Melodien, gefunden werden können; z. B. fallen Bildungen wie musikalische „Reime“ auf, die ersichtlich dem grundlegenden Prinzip der psalmodischen Form widersprechen können; hier könnten Formprinzipien gegenüber einem einfachen Formeleinsatz dominant sein — auch dies sei nur ein erster Hinweis.

Daß es sich hierbei um eine sekundäre Entwicklung handeln kann, ist eine naheliegende Vermutung; betrachtet werden muß aber zunächst der Einzelfall hinsichtlich seines Umgangs mit Wendungen und Formeln und natürlich auch freien Bewegungen, deren Ursprünglichkeit schon in der Entstehungsphase der Melodien ja auch nicht ausgeschlossen werden kann, ja höchstwahrscheinlich ist. Der Nachweis, daß ein jeweiliger freier Umgang mit Formeln oder formelhaften Wendungen in bestimmten Fällen eine ästhetische Begründung haben dürfte, könnte vielleicht gewisse Anregungen geben, die hier nur skizzierten Probleme anzugehen. In diesem Sinne kann ein Blick auf die *Homer Probleme* vielleicht doch einen gewissen wissenschaftlichen Nutzen bringen. Insgesamt scheint es, wie oben bereits angesprochen, nicht ganz überflüssig zu sein, gerade im Vergleich beider Fassungen nach eventuellen ästhetischen Gründen zu fragen, die gegenseitige Unterschiede bei sonst vergleichbaren Parallelen — vielleicht — erklären können. Hier nun hört die Möglichkeit eines sinnvollen Vergleichs mit Homers Texten gänzlich auf, denn das, was man musikalisch ästhetischen Sinn nennen kann, entbehrt des „Hilfsmittels“ der semantischen Bedeutung einer textlichen Wendung. Hier liegt ein wesentliches, unüberwindbares Problem musikwissenschaftlicher Betrachtung, denn was kann jeweils im Choral als schön beurteilt werden? Ganz ohne rational faßbare Merkmale ist man auch da glücklicher Weise nicht. Auch dies soll und kann hier nur an (zufällig) ausgewählten Melodiebeispielen erläutert werden.

Denn immerhin ist unbestreitbar, daß der Choral auch heute noch — nicht anders als Homers Dichtung als poetische Kunst — als musikalische Kunst erlebt werden kann, und zwar konkret in der Form, in der er überliefert ist, mit einer Variantenbreite, gegenüber der die Überlieferung durchgängig schriftlicher Tradition kaum als wesensmäßig fester gesehen werden kann. Wie könnte, etwas blumig formuliert, dieser Choral überhaupt auf den Gedanken gekommen sein, niedergeschrieben und fixiert zu werden, wenn er solche Festigkeit noch gar nicht kennen konnte, wenn alles eigentlich doch nur Formelhaufen, Belege für *oral tradition* oder des Übergangs von *mouth* (vielleicht ja *straight from the horse's mouth* (Monty Bodkins)?) zu *pen* sein soll (die Mode, lang veröffentlichte Aufsätze ohne Berücksichtigung von Einwänden in Sammelbänden zu veröffentlichen, scheint ein besonderes Kriterium musikwissenschaftlichen Fortschritts, oder der Selbsteinschätzung der Verfasser, zu sein) — für den Choral läßt sich dieser Treitlersche Übergang *from mouth to pen* eben gerade nicht anwenden, denn daß die in „schriftlicher“ Zeit entstandene Einstimmigkeit in irgendeiner Weise hinsichtlich Komplexität, Freiheit im Umgang und der Nutzung von Formeln analog zur angeführten Argumentation von Dihle für Homer und Hesiod in Hinblick auf den Choral zu deuten wäre, wäre eine absurde Behauptung, auch hier fehlt einiges, einen solchen Vergleich rechtfertigen zu können.

Was Homer anbelangt, dürfte F. Dirlmeier Einiges gesagt haben, was den Choral anbelangt — *mutatis mutandis* — erlaubt sich, mit dem gebührenden Abstand, Verf. auf Einiges zu verweisen, das er dazu gesagt hat, u. a. zur Frage, warum eigentlich immer nur das für diese Lehre geradezu „heilige“ Serbokroatische Lied und nicht auch einmal die russischen Lieder, die sog. *historischen Lieder*, die *Bylinen* etc. herangezogen werden (das tut ja auch schon die Literaturgeschichte von W. Schmid

ganz leicht zu akzeptieren fällt: Wenn man schon bereit ist, den Melodien, und ja nicht ganz und O. Stählin, *Handbuch der Altertumswissenschaft* VII, 1, 1, S. 54, der auch nicht ganz unbekannt geblieben ist, daß rein „mündliche“ Epik mit Formeln arbeitet); auch byzantinische volkssprachliche Epik gibt es ja.

Schließlich kann vielleicht noch ein Gesichtspunkt eingebracht werden, unwissenschaftlich und notwendig vage: Wenn Dirlmeier, l. c., S. 19 ff., von der *überpersönlichen Macht der epischen Dichtung*, ihrem „objektiven“ Charakter spricht, und dies noch weiter ausführt, kann hier nicht auch die liturgische Einstimmigkeit einen vergleichbaren „objektiven“ Charakter beanspruchen; einen Charakter, der sie dazu befähigt, *animos fidelium ad sanctitatem omnem instituere*, als *cantus sacer Divino cultui amplitudinem quamdam tribuere, animosque miris modis ad caelestia pertrahere* — können sie dies etwa nicht? Und sollte man nicht diesen so erstaunlich „objektiven“ Charakter, der nicht Inhalte eines Textes vertont, sondern dessen syntaktische Struktur nutzt, eine in sich sinnvolle musikalische erhabene Kunst zu gestalten, ja, zu komponieren, zu erfassen suchen, u. a. dadurch, daß man den Choral als musikalische Kunst einmal ernst nimmt?

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß ein Vergleich der Formelverwendung bei Homer und im Choral zwar möglich ist und auch nicht ohne Interesse sein kann, daß sich jedoch die betreffenden Fragestellungen in jeder Disziplin auch jeweils „allein“ oder für sich ergeben (haben), und die Antworten, soweit möglich, ebenfalls der Erklärung durch solche „Querverweise“ nicht bedürfen. Die jeweiligen „Objekte“ sind ausreichend komplex und eigenständig, um solche Vergleiche vielleicht an sich interessant sein zu lassen, nicht aber um aus ihnen wesentliche Erkenntnisse ziehen zu können. Homer und Gregor sind hierin doch nicht so nahe beieinander, daß sie sich gegenseitig essentielle Hilfe geben könnten (auf die *tractus* wird in der genannten Arbeit des Verf. ebenso eingegangen wie auf einen neuesten, von konkret weiblicher Autorenschaft stammenden Nachweis der strikten „Oralität“ des Chorals, wo doch tatsächlich postuliert wird, daß die Art der Formeln die Art der Memorierpraxis, ob für Solist, Chor oder Chor mit Solist etc. genau erkennen ließen. Daß Wendungen im Choral auch an sich, als musikalische ästhetische Bildungen einen Sinn haben könnten — was für eine absonderliche Frage? so muß das doch erscheinen in Folge der *oral tradition strictissimae observantiae*; aber ist der Choral wirklich ästhetisch sozusagen neutral und wertlos — wäre nicht eine solche Betrachtung des Chorals wenig sinnvoll?).

Die Frage muß doch vielleicht auch lauten, ob die formelhaft eingesetzten, semantisch als Wortfügungen immer sinnvollen, sprachlichen Wendungen in Texten mit Formeln in der Musik überhaupt vergleichbar sein können; rein metrische „Ausfüllungswendungen“ („sinnlose Silben“) gibt es in Hexametern ja nicht — und daß Spracherkennung offensichtlich auch beim Menschen mit einer Fülle von Satzfügungen, Wortverbindungen etc. funktioniert, ist bekannt; insofern kann sich Homers Formelverwendung auf natürliche Sprache „stützen“. In der Musik fehlt Vergleichbares ganz, die Formeln sind Formen an sich, höchstens hinsichtlich einer übergeordneten Melodieführung der sprachlichen Syntax zugeordnete Formen, d. h. auf ein melodisches Grundgerüst des psalmodischen Gerüsts bezogen. Und hier darf man doch einmal die Frage stellen: Wie eigentlich eine auf Prosa anzuwendende musikalische Form ohne Formeln hätte auskommen können, das „bequeme“ musikalische Prinzip der reinen Strophenform, nicht unbekannt aus dem Hymnus, war da nun einmal nicht zu verwenden, Hieronymus selbst konnte, und wollte, die Psalmentexte nicht in solcher Form übersetzen; also, was bleibt als eine Form, die mehrere, oft recht zahlreiche Formteile, auch alternativ, nutzen kann. Was sollte nun gerade hier das spezifisch *orale* sein? Man kann sich doch ohne große Anstrengung des musikwissenschaftlichen Denkens, wie dies auch beschaffen sein sollte, kaum eine sinnvollere Lösung des Problems der Prosavertonung vorstellen, als sie der Choral bietet — was daran könnte eigentlich nicht auch „schriftlich“ ausgedacht werden? Nur ist er halt mit Sicherheit nicht so erfunden worden. Jedenfalls bleibt doch als einziges wirkliches Problem die Frage nach der Gedächtnisleistung der Sänger des Chorals; und da sollte man vielleicht doch nicht unbedingt die entsprechenden musikalischen Denkfähigkeiten von modernen Musikwissenschaftlern verallgemeinern und übertragen, zumal auf Generationen von Meistern, die selbst denken mußten, und nicht einmal regelmäßig, ja gar nicht Fernsehen kannten, ja nicht einmal einen regelmäßigen Streit mit Ehefrauen zur Abwechslung ihres Daseins hatten.

unfrüh, als Autor den berühmten Papst zuzuweisen, so ergibt sich daraus unzweifelhaft, daß man die Melodien als Werke eines großen Mannes (hier kann man einmal guten historischen und der *political correctness* verpflichteten Gewissens auf die Hinzufügung von $\eta\psi\lambda\ \eta$ verzichten) ansah. Andererseits ist natürlich klar, daß diese Überlieferer noch nichts von den tiefen Erkenntnissen der Anwendung der speziellen Homerforschung auf den Gregorianischen Choral wußten — *wie kannten die der Regel Gebot?* ; aber, immerhin haben sie den Choral überliefert¹⁴ — und das auch noch in einer recht eindrucksvoll festen Form. Ob man aber mit dem Versuch einer Erfassung dieser so fest überlieferten, und sogar als musikästhetisch schön erlebbaren Formen von Melodien im Choral überhaupt anfangen darf, ob man damit nicht „das“ *musikalische Denken im Mittelalter* völlig mißversteht, diese Frage gibt eine neue Erkenntnis von M. Haas auf, auf die im Folgenden eingegangen wird, denn tatsächlich wird hier doch von der Unterscheidung der Komposition einer musikalischen Form und ihrer Ausführung ausgegangen.

¹⁴Es ist sicher sehr ehrenhaft und sieht auch gut aus, wenn man emsig nach in anderen („geistes“wissenschaftlichen) Disziplinen en vogue geratenen methodischen Ansätzen sucht, um dann ebenso emsig danach zu fragen, was davon wohl auf Musik angewandt werden könnte; insbesondere wenn es sich bei solchen Erscheinungen um die leichter verständlichen Wissenschaftsmoden handelt. Man kann hoffen, damit mehrere Fliegen wie ein übertapferes Schneiderlein erlegen zu können, z. B. die Fliege, nie in Musikwissenschaft etwas wirklich Allgemeineres, vielleicht ja sogar etwas philosophisch Angehauchtes, sagen zu können — wie war das doch so unterhaltsam mit Musik als *Nachricht, die sich selbst bedeutet*, oder als es noch höchstgradig ansehensfördernd war, sich als *chairman* für eine Tagungssektion für ein absolut absurdes Thema wie *marristische Musikgeschichtsschreibung* zur Verfügung zu stellen, und was es an derartigen Versuchen noch gab und gibt —, oder die Fliege, eigene Sterilität im Umgang mit den historischen Quellen als interdisziplinären Ansatz darstellen zu können, und was es da noch für viele Fliegen gibt, z. B. die der Erregung semiprofessionellen Aufsehens, was man nicht alles in Musik finden kann, womit dann fruchtbarer Kontakt zu Nichtfachleuten geknüpft werden kann; sieht doch ein einstmals bedeutender Heidelberger Historiker in Musikwissenschaft ein Fach, dessen Produkte jeder (der vielleicht einmal ein paar Töne aus einer Geige zu erzeugen gelernt hat — man beachte L. Tiecks Novelle) leicht verstehen können müsse; ein Postulat an ein sich wenigstens wissenschaftlich verstehendes Fach, das jeden (inter)populärwissenschaftlichen Ansatz begrüßen muß.

Zu fragen wäre aber vielleicht auch danach, ob sich aus dem musikhistorischen „Material“ nicht auch Kriterien ergeben können, allgemeinere Fragen zu beantworten — wer z. B. hätte bei der Erscheinungsweise von Greg daran denken können, daß es sich hier eigentlich um ein extremes Beispiel des tiefen Satzes eines der ganz Großen handelt, daß Musik als sich verändernder Gegenstand eigentlich gar kein Gegenstand sei, also eine Gregorianische Melodie gar keine sein kann, zumal wenn sie ja von vornherein eine nicht festlegbare Art musikalischen Chamäleons sein soll. Diese Eigenschaft aber würde man aus der Gestalt von Greg gar nicht einsehen können, also darf man fragen, ob vielleicht die abstrakten Allgemeinplätze auf die Wirklichkeit nicht so ganz passen könnten, vielleicht ja sogar aussagegelos sind?

- 1.2 Ein Exkurs zu neuesten Erkenntnissen von M. Haas: Ist die Ausführung und „Handlung“ in der Musik „des“ Mittelalters höher gewichtet als die Komposition und Struktur, ja sogar wesentlich für „das“ *musikalische Denken* im Mittelalter?**
- 1.3 Was ist mittelalterliche Musiktheorie oder darf man von *Musik* im Mittelalter nur in Anführungszeichen schreiben? Ist Guidos *Micrologus* ein Kinderbuch?**
- 1.3.1 Soll wirklichkeitsbezogene Musiktheorie nur Lehre oder auch Erkenntnis sein?**

Die Frage, ob man die Aussagen der mittelalterlichen Musiktheorie als Aussagen einer Theorie verstehen darf, oder „nur“ als Lehre irgendwie für Sängerknaben, ist natürlich wesentlich für die Berechtigung, solche Zeugnisse, hier vor allem Guidos und Reginos, aber auch Aurelians, als gültige Aussagen ihrer Zeit und ihrer Musik heranziehen zu dürfen. Sie ist aber vor allem durch neueste Deutungen nicht mehr so einfach wie früher zu beantworten, zumal nun auch schon Kinder- und Entwicklungspsychologie zur Erörterung von ganz anderen, aber als wesentlich auftretenden Fragen gestellt sind. Dies gilt natürlich auch für das Verständnis des Chorals als musikalische Kunst, wie sie Guido explizit formuliert — wie ernst darf man solche Aussagen denn nehmen?

Wenn M. Haas so tief anrührend formuliert, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 9: *Wir neigen in Musikwissenschaft oft dazu, „Kunst“ für ein ewiges Phänomen zu halten nach dem ungeschriebenen Grundsatz, dass Wichtiges darum eben auch „Kunst“ zumindest „im Grunde“, „ihrem Wesen“ oder „ihrer Substanz“ nach schon immer vorhanden war.* ..., kann man vor solchen Aussprüchen natürlich zunächst nur staunend stehen, fragt sich dann aber doch, wem Haas hier eigentlich den Spiegel vorhalten will, denn wer hat jemals derart ahistorisch gedacht? Die Hypertrophie von Anführungszeichen gibt hier auch keine Auskunft. Vielleicht meint Haas ja solche Kunsttheorien, die sich zu den Ursprüngen von Kunst im Menschen Gedanken gemacht haben, wie man dies z. B. bei Herder oder auch Schelling findet; das müßte dann aber wohl auch gesagt werden. Nur, wer in einer historischen Wissenschaft setzt heute solche Absolutheiten voraus, zumal es nicht gerade leicht fällt, in den altgriechischen Melodien auch heute noch musikalisch eindrucksvolle Kunstwerke zu sehen?

Andererseits ist es so, daß Augustin klar von einer musikalischen Kunst spricht, wenn er das beschreibt, was die Musik der Kirche sein, und was sie nicht sein soll. Und dann darf ja wohl die Frage gestellt werden, ob man heute noch in den Choralmelodien etwas finden kann, was einer ästhetischen Genugtuung beim Hören oder Erleben dieser Melodien Grund geben könnte — denn, auch das hat Augustin gesagt, was Haas leider unbeachtet läßt: Augustin warnt vor der geradezu unvermeidlichen Gefahr, sich an die Schönheit der Musik, ja, auch und gerade der Musik der Liturgie, so verlieren zu können, daß man nur noch die Musik hört — und eine solche Potenz dieses Gesangs vorauszusetzen, bedeutet doch, daß man dieser Musik einen Kunstcharakter zuschreiben kann, ja muß. Auch wenn M. Haas von

solchen Empfindungen weit entfernt sein sollte, wie sie Augustin explizit feststellt, und die Forderungen an die Kunst des *cantor* deutlich machen, es wird ästhetische Schönheit verlangt. Es handelt sich also nicht um einen Teil der *artes*, sondern um musikalische Kunst, die von Augustin, und der ist wesentlich, nie unter die Kategorie einer *ars liberalis* gestellt worden ist, nein, Augustin spricht in den die liturgische Musik betreffenden Passagen der *Bekennnisse* eben nicht von *quadrivium*, das tut auch Agobard nicht; und das sollte man unbedingt beachten, bevor man irgendwelche Dinge behauptet, die Musik im Mittelalter immer noch in Anführungszeichen auftreten lassen: Das, was im Mittelalter neu geschieht, ist die Verbindung einer, dadurch notwendig zu verändernden, Musiktheorie und einer, vorher, ausschließlich als Musik, nämlich Gesang der Kirche, auftretenden Kunst; genau das hat Augustin noch nicht getan, und es bleibt zu fragen, ob er dies überhaupt gewollt hätte (die Formulierung von R. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 21, daß die Mehrstimmigkeit nur anhand von Ausführungen kirchlicher Gesänge greifbar ... wurde, hängt mit dem mittelalterlichen Bildungssystem zusammen, welche die West-Kirche dem Gesang bzw. der *musica* im Rahmen der *septem artes* zuwies, ist so unzulänglich, weil weder die Kirche verantwortlich war für die Rationalisierung, sondern einige karolingische Denker, zum anderen, weil erst durch diese überhaupt eine Verbindung zwischen *musica* und *Gesang* hergestellt werden konnte — noch Augustin sieht so etwas nicht —, und schließlich, weil der *Gesang* nicht im Rahmen der *septem artes* stattfand, ja überhaupt nicht stattfinden konnte — wenn man den Begriff *artes* ernstnimmt bzw. von seiner spätantiken und dann erneuerten mittelalterlichen Bedeutung eine Ahnung hat, kann man derartig oberflächliche Formulierungen nicht mehr leisten; wenn z. B. Aurelian zur *ars musica* regelrecht greift, um Probleme der Praxis zu bewältigen, handelt es sich, von der *ars musica* her gesehen um ein Mißverständnis, weshalb die Heranziehung eben dieser *ars* von der Praxis ausgeht; wenn schließlich Flotzinger unbedingt behaupten will, daß die Mehrstimmigkeit, die die *Musica Enchiriadis* lehrt, irgendwie „volkstümlicher“ Herkunft sein müsse, so ist damit überhaupt nichts gesagt, weil historisch diese *superficies* liturgischer Musik erst mit ihrer Rationalisierung greifbar wird. Dies ist eine Praxis, die einen *assuete* gebrauchten Namen besitzt, ein Hinweis darauf, daß die *Musica Enchiriadis* und Hucbald die Technik nicht erfunden haben; daß sich diese Praxis aber nicht innerhalb der Liturgie entwickelt haben darf, also auch nicht kann, kann Flotzinger nur durch eines seiner Lieblingsausdrücke für „logische“ Folgerungen „beweisen“: *Zweifellos* ist eine weltliche Herkunft gerade nicht, denn schließlich ist das *organum* essentiell auf einen liturgischen *cantus* angewiesen — und was von Flotzingers Neudeutungen bekannter Belege für Ausdrücke wie für *paraphonista* zu halten ist, mag jeder Leser selbst erkennen; man liest dazu lieber philologisch gebildete Autoren).

Insofern ist es natürlich auch nur sehr schwer zu verstehen, bzw. die Arbeit zu leisten, Haasens autoritative Vorgaben mit der musikhistorischen Wirklichkeit in Verbindung zu bringen, so etwa, wenn er schreibt, *ib.*, S. 160 ff.: ... *dass im Mittelalter ... 'Musik' mindestens zweifach behandelt wird ...*, worunter erstens die quadriviale Einordnung, zum zweiten eine *curriculare Ordnung* gemeint sein soll, was auch immer dieser beliebte Ausdruck aus der pädagogischen Wissenschaft(sprovinz) hier bedeuten sollte. So fragt sich der Leser so hoher

Ansprüche, was haben eigentlich die gedacht, die als *cantores nobiles, sed non musici*¹⁵ gesungen haben: Die haben nicht nur zur Zeit von Aurelian, sondern, wie die Bemühungen der Theoretiker (nach Haas wohl der musikalischen Kinderlehrer, ib., S. 69 — woraus zu folgern wäre, daß die Diatonik des Chorals wohl der Kinder wegen erfunden worden ist) zeigen, auch noch zu Guidos Zeit nichts von einer quadrivialen Ordnung der Musik gewußt, die haben gesungen, wie sie es gelernt haben oder hatten. Und genau das ist *Musik* im mittelalterlichen Sinne — Augustin bemüht sich (in *De musica*), diesen Begriff von jeder Praxis zu lösen, das konnte Aurelian z. B. nicht tun.

Wenn Haas damit meint, daß es eine höchstgradig unfruchtbare, literarische Weitergabe der durchgehend unveränderten Tradition der *ars musica* als Teil der *artes* gegeben habe, dem eine musikalische Praxis und ihre Theorie gegenüberzustellen ist, handelt es sich um eine Trivialität, deren Formulierung durch Haas nur darunter leidet, daß sein *Musik*begriff nicht ganz klar ist: Die quadriviale *ars musica* befaßt sich nicht mit Musik, sondern ist ein Lehrgebäude an sich; dies kann man leicht erkennen, wenn man sich betreffende Texte einmal betrachtet. Da gibt es den Dummkopf Gunzo, dessen Lateinkenntnisse in St. Gallen solche Heiterkeit erregt haben, daß selbst ein junger Mönch sich darüber Bemerkungen erlauben konnte. Gunzo schreibt bekanntlich eine Rechtfertigungsschrift an die Mönche von Reichenau, und kommt da auch auf seine so ungeheuren Kenntnisse der *artes* zu sprechen, wobei er im Rahmen der Musik dann so wirklich aufregende Fragen erörtert, ob beim Stillstand der Sonne durch Josuas Befehl auch die Sphärenmusik aufgehört habe zu klingen — sucht man sonst irgendeine Aussage, die der *ars musica* dieser Tradition das Recht gäbe, als Theorie bezeichnet zu werden, findet man nichts; was man findet, ist die Weitergabe des Lehrgebäudes ohne jeden Bezug zu einem Objekt.

Man wird wohl das Recht haben, den Begriff *Theorie* so zu verstehen — als Orientierungsmöglichkeit, um sinnvoll über mittelalterliches Denken sprechen zu können —, daß eine Theorie Aussagen zu ihrem Gegenstand macht. Sucht man da etwas bei Gunzo, findet man nichts; es gibt keinen Bezug zu Musik (und zwar natürlich ohne Anführungszeichen, also im modernen Sinne verstanden). Und, um nicht bei einem solchen lächerlichen Zeloten wie Gunzo zu bleiben, betrachtet man einmal die Ausführungen von Alanus ab Insulis

¹⁵Wenn Aurelian den Begriff *cantor* in der Weise von Boethius betrachtet hat, mußte er dessen Abwertung der *citharistae* etc. direkt übertragen: Der *cantor* bezieht seinen Namen allein von der sinnlich körperlichen Tätigkeit, nicht von etwas Geistigem! Also muß er unter das Verdikt fallen, kein *musicus* sein zu können, womit dann Aurelians sozusagen genuiner Stand *a ratione seiunctus* war, zwangsläufig, wenn man Boethius' Wertung annimmt — und daß Aurelian sie übernommen hat, beweist nicht nur seine Deutung der Musikgeschichte, der älteren *cantores* als *non musici*, wenn auch *nobilissimi*, sondern auch das Mißverstehen der Einteilung von Boethius: Dessen *musica humana* wird zum liturgischen Gesang (ed. Gushee, S. 66 ff., obwohl Aurelian zunächst bei der *musica humana* einigermaßen korrekt kompiliert, ed. Gushee, S. 65: Der Widerspruch wird sozusagen parataktisch erledigt), seine *musica instrumentalis* aber zur instrumentalen Musik — die Singstimme des *cantor* ist, noch, kein Instrument. Darunter muß man wohl doch die weltlichen Unterhaltungsmusiker verstehen, die Instrumentalisten: Natürlich kann die *cantilena* der Kirche nicht *a ratione seiuncta* sein! Dann aber müssen deren Ausführende sich grundsätzlich über den Stand eines *cantor* erheben, um, wie in dieser Wertung unabdingbar, auch in Bezug auf Musik nicht ohne *ratio* zu sein bzw. zu handeln.

zur *ars musica* im *Anticlaudianus*, ed. Bossuat, 398, so findet man einmal die literarischen Topoi der Aufrufung von Musik, wie *Dum cithara manus una gerit, manus altera cordas Sollicitat dulcemque soni parit illa saporem, Aurem dans epulas oculisque prohemia somni*, die sich zwar durchgehend zur poetischen Beschreibung von Musik eignen — einschließlich des Topos von der Rolle der greifenden Hände, die bis Gottfrieds *Tristan* weiterwirkt —, jedoch eben als literarische Topoi wenig oder keine konkrete Aussagekraft beweisen¹⁶; ob

¹⁶**Musiktheorie in westfränkischen Sequenzen u. ä.?** Und bevor man mehr oder weniger tiefe Assoziationen aus der Nutzung von griechischen Termini in westfränkischen Sequenzen ziehen will, sollte man zunächst einmal beachten, in welcher Weise solche Wörter über den Text verstreut sind: Die Erwähnung des Wortes *symphonia* an einer, davon getrennt des Wortes *diapason* an einer anderen Stelle gleich als Hinweis auf die *abstract concepts of harmonia* zu deuten, vgl. Atkinson, *The other modus: theory and practice of intervals*, in der Festschrift für K. Levy, s. Anm. 158 auf Seite 299, S. 248 ff., ist schon deshalb problematisch, weil die die *harmonia* der Oktav überhaupt begründenden verschiedenen Konsonanzen, *diatessaron et diapente*, überhaupt nicht erscheinen. Die Verwendung von *vocum discrimina tetracordis figurarum alta conscendens culmina* läßt ebenfalls keine tiefe Deutung zu, denn was ist theoretisch eigentlich ausgesagt: Die *discrimina vocum* sind literarisch, daß die *alta culmina* ersteigen, und das auch noch in *tetracorda*, ist keine theoretische Aussage; man wird also nicht irgendwelche Neuorientierung der mittelalterlichen Musiktheorie an der der Antike, und das — erst! — im 11. und 12. Jh., ausgerechnet in solchen poetischen Worthäufungen sehen können. Man muß den ornamentalen Charakter der Griechischen Sprache für die Sequenzdichter als literarisch stilistisches Merkmal ebenso beachten, wie den Umstand, daß dafür die Musiktheorie ein allseits bekannter Lieferant sein konnte, ja mußte, weil die Sequenztexte als zum Singen bestimmte Dichtungen natürlich an der antiken Tradition des (fiktiven) ad hoc Singens teilhaben, also an der bekannten Exordialtopik, aber nicht nur wie da zu Anfang! Solche Gegebenheiten kann man nicht einfach übersehen: Was soll denn eigentlich der musiktheoretische Sinn einer Formulierung wie *Tonorum quam dulcia alternatim concrepent necne modulamina* sein, das Wort *modulamina* als Reimwort ist sehr beliebt — daß ausgerechnet solche Sequenzen geeignet und dafür intendiert gewesen sein sollten, Guidos Unterscheidung zwischen *cantor* und *musicus*, die sich identisch schon bei Aurelian findet, und nicht als, auch noch scherzhafte Übertreibung zu bewerten ist, irgendwie aufzuheben, ist schon eine erstaunliche Deutung solcher Texte, ib., S. 255, denn damit zeigt Atkinson, daß er die zentrale ethische Aufgabenstellung der neuen mittelalterlichen Musiktheorie, die Durchsetzung des Postulats nach Rationalität im Handeln des *cantor* offenbar nicht gesehen hat, also die Überwindung des Urteils von Boethius über die, die nur nach ihrem „ausführenden“ musikalischen Werkzeug, nicht aber nach der *disciplina*, nämlich der *ars musica* benannt werden; es ist schon erschütternd, wenn diese Grundlage mittelalterlicher Musiktheorie als eine Art zu weitgehende und eher lächerliche Strenge Guidos ridikülisiert wird.

Daß *ὄργανον* a term central to ancient Greek harmonic theory gewesen sein soll, ib, S. 249, stellt eine völlig neue Erkenntnis dar — „das“ Instrument übrigens ist für die Theorie von Aristoxenus unwesentlich, für das proportionale Modell ist die Saite, die Pfeifenlängen, Glocken und vielleicht noch der *Hammer*, von Bedeutung; und im Mittelalter weisen ja wohl bereits Hucbald und die *Musica Enchiriadis*, nicht erst das 12. Jh., auf seine Brauchbarkeit für die Theorie, ja schon zu Ende des 9. Jh. ist ein Papst dringend an einer Orgel interessiert, die er aus Bayern bestellt, was Atkinsons Vorstellungen über irgendwie weniger exakte Intervalle in der Zeit vor dem 11. Jh. ebenfalls relativieren kann. Man sollte vielleicht doch vor solchen Assoziationen und Deutungen historischer Abläufe die Art der Texte abwägen: Eine Sequenz, die musiktheoretische Begriffe ohne sinnvollen Kontext häuft oder streut, kann nicht mit einem musikalischen Fachgedicht gleichgesetzt werden! Auf die gleichen Formulierungen einer westfränkischen Sequenz zum *Sanctus* geht Atkinson an anderer Stelle konzentriert ein, übrigens auch ohne die Stilistik der Nutzung vor allem griechischer, also besonders „schöner“ Wörter in Sequenzen dieser Art insgesamt zu beachten, *Ars Musica as Ars cantica in a twelfth-century prose*, in ed. P. R. Laird, *Acta* vol. XVII, *Words and Music*, New York, 1993, S. 1 ff. Man findet die typische kohortative Aktualitätstopik, wenn die erste Zeile beginnt

clangat hodie vox nostra melorum symphonia, weil heute die Zeit der Feierlichkeiten wieder eingetreten ist; der liturgische ad hoc Bezug wird wie immer betont. Natürlich kann man nun, wie dies Atkinson tut, auf die Fülle von Bedeutungen des Wortes *symphonia* verweisen — hat man daraus aber entsprechende musiktheoretische, philosophische oder theologische Spezifika des vom Dichter Gemeinten erfaßt? Offenbar nicht, weil *nostra melorum symphonia* ja nun wirklich nichts anderes heißt — mit zwei schönen griechischen Wörtern, *consonantia* wäre der Betonung wegen nicht möglich —, als daß wir gemeinsam den Klang der Melodien anstimmen wollen — den Plural tief deuten zu wollen, wird man wohl nicht beabsichtigen. *Symphonia* heißt, wie zahlreiche Parallelen, aber auch der Zusammenhang klar machen, hier nichts anderes als eben den Gesang durchführen, natürlich *symphonice*: Man sollte vor weitgehenden Assoziationen, die im Text selbst aber an keiner Stelle expliziert sind, ja auch im poetischen Kontext keinerlei Funktion haben können, bedenken, daß Wörter neben fachspezifischen auch normalsprachliche Traditionen haben können und *symphonia* mit *concentus* zu übersetzen ist.

Natürlich erscheinen, dann in 2a, auch die *tinnula organa* — *tinnula* läßt nicht ein zu großen Assoziationen, weshalb Atkinson wohl auf entsprechende Deutungen verzichtet —: *personet nunc tinnula armonice organa musicorum chorea*. Wird *armonice* hier vom Dichter — und um dessen Absicht geht es — wirklich im Sinne der gesamten Tradition von *harmonia* verstanden? Er sagt doch wohl nichts anderes, als daß nun der Chor der Musiker — *cantorum* wäre rhythmisch nicht passend — harmonisch die *tinnula organa* erklingen lassen soll; eine sprachlich wie inhaltlich recht vernünftige Forderung sozusagen aktuell an den Chor der Sänger (unter der geläufigen Instrumentenallegorie). Sicher, man wird erwarten können, daß die von Natur aus *armonice* singen (wenigstens wenn sie keine Langobarden sind); aber daß Dichtung etwas redundant formuliert, schon um die notwendigen Silbenzahlen zusammen zu bekommen, außerdem *armonice* ja ein schönes Wort darstellt, brauchbar für jede poetische Aufrufung von schöner Musik, die hier ja, fiktiv aktuell, auch wirklich und konkret erklingen soll — die Weltenharmonie u. ä., die kann man dagegen gar nicht hören. Also so sinnvoll erscheint die Anführung der Tradition des *harmonia* Begriffes an dieser Stelle ja nun auch nicht, ja sie dürfte den Sinn des Textes verunklaren — denn, das müßte dann schon gefragt werden —, was sollte denn gerade an dieser Stelle ein Bezug zur Weltenharmonie (die wieder vom ewigen Lobgesang der Himmelschöre zu unterscheiden ist — die sind auch bei der Ausführung eines liturgischen Gesangs natürlich anwesend; genau das wird hier aber nicht gesagt oder gemeint).

Ja, aber die *musici*? Guido, wie auch schon Aurelian, die sprechen doch von dem Gegensatz von *musicus et cantor* (diese Wertung bei Guido als *Guido was probably having some fun whith his colleagues ..., overstating his case a bit ... but it is probably also true that ... there was occasionally some antipathy between scholars and performers. ...*, zu umschreiben, ib., S. 24, zeigt nicht nur einen höchst unpassenden, inhaltlich flachen Umgang mit klaren Aussagen mittelalterlicher Theorie, sondern vor allem wieder ein erschreckendes, völliges Mißverstehen dessen, was das Konzept der neuen, mittelalterlichen *ars musica* seit Aurelian war; so kann man mit zentralen Themen der Musikgeschichte nicht umgehen)! Sollte der Dichter etwa gemeint haben, daß der Chor der Sänger hier ausdrücklich *musici* meint, damit der Hörer, oder auch Leser, der Sequenz sofort bemerkt: Achtung, hier singen nicht *cantores*, nein, hier singen *musici*, Sänger, die sich rational ihrer Aufgabe und ihres Tuns als Sänger bewußt sind! Soll der Dichter das wirklich gemeint haben? Die Frage stellen, heißt, sie zu beantworten: Was sollte eine solche Aussage hier bedeuten? Und warum schreibt er eigentlich das längere Wort *chorea*, das doch eigentlich *Tanz* heißt, und nicht *chorus*? Ja, er braucht am Schluß ein dreisilbiges Wort mit passender Betonung, aber, natürlich, könnte er ja auch den Umlauf der Sterne assoziieren. Nein, er sagt nichts anderes, wie es in vielen sangbaren Liedern der Zeit der Fall ist, als daß die Sänger schön singen sollen — denn, was man nicht einfach vergessen sollte: Die Liturgie, die Zelebration ist nicht so irgend etwas, sie ist eine zentrale, *coram angelos* ausegeführte Tat der Kirche.

Im nächsten Vers, 2b, schließt sich an: *Tonorum quam dulcia alternatim concrepent voce modulamina*; also der Chor der angerufenen Sänger soll alternierend — das kann man konkret meinen, ist aber auch ein „schönes“ Wort — süße Melodien (wieder dieser Plural; steckt nicht doch etwas dahinter?) singen, und das auch noch als *modulamina Tonorum*: Ja, denkt der Dichter hier, daß die

Sänger verschiedene Tonarten singen sollen (an Ganztöne wird er ja wohl nicht gedacht haben, oder doch, aber wo bleiben dann die dazu notwendigen Halbtöne? Diese „Lösung“ funktioniert also auch nicht!)? Und warum sagt er denn eigentlich, *concrepare voce* statt einfach *canere* zu sagen? Ja nun, er muß ja ein rhythmisches Schema erfüllen, nämlich eine bestimmte Anzahl von Silben zustande bringen, eventuell auch mit passender Akzentlage; und er kann so ja auch klanglich eine gewisse Lautstärke aufrufen — ja, aber *vox* bedeutet doch in der Musiktheorie so viel, in der Grammatik gibt es sogar ein typisches Kapitel *de voce*? Wenn der Dichter nichts anderes sagen will, als daß die Sänger alternierend singen, dann ist für einen Dichter die Wahl der Wörter ebenso wie eben eine prosaisch gesehen höchst überflüssige Redundanz unvermeidlich, was sollten aber hier weitreichende Assoziationen, wo es um das konkrete, laute, Singen in der Liturgie geht — ja, aber der Plural: Nun, es gibt die Figur des Katalogs, eine Nutzung der Fülle als Symbol der Aufwendigkeit, genau das, was der Dichter hier auch durch einen, von der reinen Mitteilung der Sache her gesehen höchst überflüssigen Wortschwall ausdrückt: Eine ganze Fülle von süßen, harmonischen, symphonischen Melodien soll gesungen werden — und die Epitheta bedeuten alle das Gleiche mit verschiedenen Wörtern.

Nun aber kommt es ganz knüppelhadgedick in der folgenden Zeile, 3a: *Diapason altisona per vocum discrimina,/ Tetracordis figurarum alta conscendens culmina*. Wie Atkinson klug bemerkt hat, zitiert der Dichter hier eine bekannte Zeile Vergils — nur, ein Wesentliches hat er doch tatsächlich vergessen: *Septem discrimina vocum* ist da die Aussage, die allein für die Musiktheorie so wichtig ist, daß es sieben, und nur sieben Tonunterschiede in der Oktav gibt, was im Begriff *διαπασῶν* eben nicht enthalten ist. Gerade davon findet sich nichts in der Sequenz! Er könnte doch singen: *Diapason septem sonans per vocum discrimina*; das wäre doch gegangen — und hätte noch besser geklungen, nämlich musiktheoretisch professionell; nur, will er das überhaupt? Somit sagt der Dichter eigentlich gar nichts als *viele Töne*, die auch noch *altisona* sein sollen — ja, da ist sie wieder, die Lautstärke, die der Freude und dem Festaufwand natürlich angemessen sein soll, auch in der fiktiven, exordialtopisch kohortativen Selbstreferenz des Einstimmens in den Jubel (auch hierzu hat R. Flotzinger Tiefes zu sagen, z. B. die Ableitung des Namens *Leonin* von *wie ein Löwe*, wegen der angeblich neuen *Veränderung des Stimmideals zu größerer Klanglichkeit nach der Jahrtausendwende, Von Leonin zu Perotin*, S. 44; die Phantasie von Flotzinger hat offensichtlich keine Grenzen, vor allem keine durch Quellen gegebene). Also gesungen werden sollen *altisona discrimina vocum*; eigentlich ein bischen komisch, daß ausgerechnet die *Tonhöhenunterschiede* laut gesungen werden sollen. Oder sollte das bekanntlich neutrale *diapason altisona* sein, die Oktave soll *hoch* sein, soll hier oktaviert werden? *Diapason*, ein bekannter, und natürlich seiner Gräzizität wegen „schöner“ poetisch zu verwendender, aufwendiger Ausdruck, steht ja da, wie ein freies Epitheton, denn sollte man wirklich den Dichter so verstehen: *May the diapason, each sound distinct, ringing out right*, zumal wenn *discrimina vocum* eben *Unterschiede der Tonhöhen* bedeutet? Und was sagt der Dichter damit eigentlich: Die Oktave soll erklingen — laut oder hoch — in verschiedenen Tonhöhen, was soll denn eine solche Formulierung konkret bedeuten, sollen die Sänger sich nur im Ambitus einer Oktave bewegen, sollen sie die Töne schön klar auseinanderhalten? Das sind doch abwegige, bei dem Versuch der Konkretisierung aber unausweisliche Fragen; mittelalterliche Dichtung ist, wie auch noch viel später kein Prosatext; die Redundanz „schöner“ Epitheta ist eines ihrer Wesensmerkmale.

Es gibt in der mittelalterlichen Poesie, und nicht nur da, gerade zur Darstellung musikalischen Aufwands eben das Prinzip des Katalogs, am geläufigsten in der Form des Instrumentenkatalogs; es gibt, wie hier zu sehen, aber auch den Katalog klar musikbezogener, aufwendiger Wörter, die nicht einfach konkret, und das heißt auch nicht in musiktheoretisch spezifischem Sinne, verstanden werden dürfen. Sicher, die Oktave ist eine Konsonanz, daß der Dichter mit der Nutzung dieses Wortes jedoch weitestreichende Assoziationen zu Konsonanz, zum Harmoniebegriff spezifisch habe auslösen wollen — ist Grundlage der Deutung von Atkinson, der sich nur nicht fragt, was der Leser/Hörer dieses Liedes konkret in der Liturgie mit solchen Assoziationen eigentlich anfangen sollte, bzw. was der jeweilige Kontext eigentlich wirklich aussagt, zumal die musikbezogenen Wörter so durcheinander erscheinen: Steht die Oktave in besonderer Affinität zu den *discrimina vocum*? Nein, sie steht aber in Beziehung zu den *septem discrimina vocum*, die zu zitieren, hier rein rhythmisch eben kein Platz war, weshalb sich wohl die *diapason* eingestellt hat (*diapente* wäre prosodisch noch möglich

gewesen); nur wo soll jetzt die notwendige *Sieben* bleiben, die dem Zitat immanent ist? Gesagt ist also nichts anderes als: Singt aufwendig, dem Fest entsprechend.

Ja, aber der Dichter fährt in der folgenden Zeile, 3b, ja fort: *Tetracordis figurarum alta conscendens culmina*; sicher, auch *tetrachordum* ist ein musiktheoretischer, also poetisch zur Aufrufung von Musik passender Begriff. Für neuere Dichtung scheinen derartige Häufungen typischer Wörter nicht gerade passend, der mittelalterliche Dichter hat darin ein Mittel, die besondere Festlichkeit des poetisch ad hoc — eine Folge der Exordialtopik — erklingenden Singens, zu dem aufgerufen wird, adäquat darzustellen: Man denke einmal daran, wie der Dichter einer Version des Fuchsromans Begriffe der Mehrstimmigkeit so aufzählt, als ob der betreffende Ausführende nacheinander mit *pleine bouche* die Stimmen einer Motette allein „zusammen“ singt: Der Dichter hat dabei nur an die Fülle von aufwendigen, auf die wichtigste Gattung der Mehrstimmigkeit bezogenen Begriffe gedacht.

Hinzu kommt, daß die Formulierung eine wirkliche oder auch „nur“ musiktheoretische Konkretisierung ausschließt: *in figures of four notes* steht nicht da, *tetrachordis figurarum* sagt der Dichter. und läßt damit den Leser rätseln, was denn nun die *figurae* sein sollen, wahrscheinlich meint er Notenzeichen, wenn er überhaupt etwas konkret damit meint (vgl. Guidos *Micrologus* ed. Smits van Waesberghe, S. 94, 8; als Wendung, nicht inhaltlich!) — ja, soll man wirklich glauben, der Dichter rufe auf, die Melodie in einer Oktav, in diskreten Tonhöhen, in Tetrachorden (noch im 12. Jh.!) zu singen, als Ausdruck musikalischen Aufwands, wie er hier liturgisch gefordert ist? Auch eine solche Deutung oder Konkretisierung wäre abwegig, er ruft typische, und wie gesagt durch griechische Herkunft des Wortes — hier stellte eben gerade die Musik bzw. Musiktheorie angenehmerweise ein großes Reservoir zur Verfügung — schöne „musikalische“ Wörter auf, die sich als Floskeln bzw. Bausteine, die Silbenzahl zu erfüllen, zur Verfügung stellten: Der poetische Stil läßt die angesprochene ganz besondere Aufwendigkeit des musikalischen „Selbstaudrucks“ der Singenden hier durch Nutzung eines Katalogs von charakteristischen Wörtern für die Zeit sinnvoll ausdrücken: Oktaven sollen erklingen, Tetrachorde, verschiedene Töne; konkret in moderner Weise verstanden wird daraus Unsinn — denn welchen konkreten Zweck könnte denn diese Zusammenstellung von Fachtermini haben: Wie soll die Oktav durch Tetrachorde ausgefüllt werden, was ist daran das mit *harmonia/symphonia* so essentiell Verbundene? Es gelingt eben auch nicht, einen von der Theorie her gesehen konsistenten Zusammenhang der verwendeten spezifischen Wörter herzustellen.

Was der Dichter allerdings über die Aufwendigkeit des quasi aktuell erklingenden Jubels hinaus sagt, wird klar, wenn man die Qualifikationen zusammenstellt: Wie soll man *alta conscendens culmina* in Bezug auf Tetrachorde verstehen? Meint der Dichter, daß man die Oktav nach oben in der Folge von Tetrachorden singen soll? Meint er eine besondere tiefe Beziehung zu *harmonia*? Warum sollte man im 12. Jh. die Tonleiter, wenn sie denn gemeint ist, mit der Oktav begrenzen, wo selbst die Zisterzienser 10 Töne Umfang zuließen? Solche Fragen wären ersichtlich absurd; die konkretisierende Deutung Atkinsons zwingt aber zu solchen Fragen.

Warum aber soll man dann die gewählten Begriffe nicht poetisch, als Figuren interpretieren, sondern als tiefe Assoziationen zu Bedeutungen, die gar nicht gemeint sein können, weil die notwendigen Qualifikationen ganz fehlen, z. B. die Oktavidentität gegenüber der Konsonanz ja auch nicht hervorgehoben wird; das müßte man einfach so ergänzen, so als zweiten Schriftsinn?

Was der Dichter aber wirklich über diesen Katalog hinaus sagt, wird klar durch den folgenden Vers: *Sustollat nostra carmina ad celi fastigia, / Hymnis celestibus coherenda patri melodia*. Es geht darum, mit dem eigenen Singen so weit nach oben zu steigen, zu den Spitzen des Himmels — nicht zur unhörbaren Musik der Sternharmonie —, um sich mit den Liedern der himmlischen Heerscharen zu verbinden, aufsteigen laßt unsern Lobgesang, aufsteigen zur Höhe des Himmels, auf daß wir unser Singen mit dem der Engel, der himmlischen Liturgie verbinden. Wenn der Dichter poetisch etwas einfältig, musiktheoretisch professionell gewesen wäre, hätte er dieses Aufsteigen ja „musikalisch“ konkretisieren können, nämlich durch Angabe eines Aufstiegens auf der Tonleiter, Tetrachord nach Tetrachord (*velut tetracordorum successio*, wie es, um 900!, in der *Musica Enchiridialis* heißt, ed. Schmid, S. 5, 30), nur, eine solche Ausdrucksweise gebraucht der Dichter nicht. Sein Thema ist der liturgische Lobgesang, das *ascendere alta culmina*, die eigentliche Aussage, hat mit den Tetrachorden so wenig zu tun wie mit der *diapason*. Natürlich ist möglich, daß das Wort *diapason* sich auch mit

der Bedeutung der vollkommen perfekten Konsonanz eingestellt hat, nur sagt der Dichter an dieser Stelle damit gar nichts aus, was, gar musiktheoretisch spezifisch gerade dieses Wort an eben dieser Stelle erfordern würde: Mehr als B. Shaw sagen will, wenn er Prof. Cusins Mr. Undershaft von *Blood and Fire* auffordern läßt, *Mr. Undershaft is a gifted trombonist; he shall intone an Olympian diapason to the West Ham Salvation March.*, *Major Barbara*, *The complete plays of B. S.*, London 1965, S. 485 a, Ende Akt II, sagt auch der lateinische Dichter nicht (*mutatis mutandis* natürlich). Deutlich wird aus Shaws Bemerkung, daß Prof. Cusins Gräzist ist, und mit ihm verfügbaren Mitteln Mr. Undershafs Trombonenkunst qualifizieren will; auch Prof. Cusins sagt nicht, daß Mr. Undershaft als Trombonist nur oder bevorzugt Oktaven blasen soll, zudem noch olympische — aber er könnte doch Olympus meinen? Nein, der hat Aulos geblasen, nicht Trombone.

Und zu beachten ist auch: In anderen vergleichbaren poetischen Textstellen kommen auch andere Konsonanzbegriffe vor, und wo sagt der Dichter in seinem Lied etwas, das diese Bedeutung speziell an der betreffenden Stelle seines Gedichts meinen könnte? Die Antwort ist klar: Man kann und soll nicht Einzelwörter lesen, ohne zu deren Interpretation die möglichen Bezüge von heraus- oder hineingelesenen Deutungen auf den gesamten Kontext eines solchen liturgischen Liedes zu prüfen. Die von Atkinson hergestellten, trivialen Bezüge der verwandten, meist griechischen Wörter musikalischer Bedeutung sind daher zur Interpretation des Sinnes des Gedichts kaum brauchbar: Spezifisch musiktheoretische Bedeutungen sind nicht gemeint, hätten keine Funktion.

Aber Atkinson hat noch weitere Erscheinungen entdeckt, nämlich eine Vertonung dieser Prosula, die die einzelnen Wörter wie in Mustergedichten zu Intervallen, bekannt von Hermann, auskomponiere, ib., S. 12: Da findet man z. B. über dem Wort *tetracordis* die Töne *EGED*, eine Quart, sogar auf dem Anfangston des *tetrachordum finalium* endend — nur, *tetrachordum* heißt vier Töne: Wo bleibt das *F*, ein kaum unwichtiger Ton dieses Tetrachords; und warum werden nicht Tetrachorde dann, wenn man schon (angeblich) in solcher Weise „wortmalend“ vertont, der Reihenfolge nach, wenigstens zwei Tetrachorde, wie es dem Plural entspricht, durchgesungen, von unten nach oben, ja warum schließt sich mit *figurarum* eine Erweiterung zur Unterquinte des erreichten höchsten Tons an: *EGED FCDC*? Das ist kein Tetrachord mehr; also etwas Sorgfalt würde man vom angeblichen „Wortmaler“ doch erwarten, zumal wenn auch sonst Quartan als Ambitus gar nicht selten auftreten. Aber es gibt ja noch Oktaven, nämlich als „tote“ Intervalle zwischen Abschnitten, und da begegnet nach *concrepent voce modulamina.*, das auf *C* endet, ein Oktavsprung zum nächsten Doppelversikel, nämlich die Wendung *Diapason altisona* vertont als *chaG GCDE*, ausgerechnet auf *altisona* geht es ganz tief nach unten; auch *conscendens culmina.*, das Ende des dritten Doppelversikels, endet ganz tief auf *C*, so daß der Anfang des nächsten Doppels *Sustollat nostra carmina* ebenfalls mit einem Oktavsprung beginnt, den man nochmals findet zwischen 1a und 1b, also ausschließlich als Intervall zwischen Versende und Versanfang, also nicht etwa über den betreffenden Wörtern, und außerdem auch noch an „falschen“ Wörtern, wie *conscendens culmina./Sustollat ...* Aber, dieser Oktavsprung, *C - c*, begegnet noch zwischen *melodum symphonia./Instant annua iam quia preclara sollempnia.* ... Aha, die Oktav ist eine Konsonanz, sogar eine besondere, also wird auch *symphonia* als Oktavsprung gesetzt (logisch?) — aber halt, welches Wort ist eigentlich dem Oktavsprung zugeordnet, bei *Diapason* soll es das Anfangswort sein, bei *symphonia* muß es also, Atkinsons Deutung folgend, das Schlußwort sein — soll man wirklich so deuten? Wenn ein Oktavsprung auf einem Wort, einmalig innerhalb also einer Melodie- oder Zeileneinheit aufträte, dann hätte man vom Kontext her einen Anlaß, nach eventueller Semantik zu fragen. So wie das Beispiel von Atkinson lautet, wo Oktavsprünge, wie in anderen vergleichbaren Melodien, mehrfach und ausschließlich zwischen poetischen Abschnitten erscheinen, kann auch hier Atkinsons Deutung nicht gefolgt werden, ja, seine Deutung, die ja nur auf die spezifischen Bedeutungen der genutzten Bezeichnungen hinweist, nicht aber einen klaren inhaltlichen Bezug zum vom Gedicht Gemeinten herstellt, scheint mittelalterliches Denken eher zu verunklären geeignet.

Beachtet man, daß *symphonia*, *armonia*, *organa*, *musici*, *toni*, *discrimina vocum* so geläufige Bezeichnungen sind, daß sie zum poetischen Rüstzeug des allgemeinen Aufrufens von Musik gehören (vgl. — schon! — *Carmina Cantabrigensia*, ed. Strecker, z. B. S. 2, 10 seq., S. 13, 22, S. 70, 10, u. ö., s. den Index der Ausgabe), so bleiben nur noch *diapason* und *tetracordum* als einzige wirklich

der Musiktheorie entstammende Wörter; dies gilt auch für *hypermixolydius*, eine Tonartbezeichnung, wie man sie in anderen Sequenzen finden kann, ohne daß deren Melodie mit einer solchen Tonart zu tun hätte. Damit ist auch für dieses Lied zu fragen, ob und inwieweit das Auftreten von zwei, nicht gerade unbekanntenen Termini (auch) der Musiktheorie einen vom Dichter gemeinten inhaltlichen Zusammenhang seines Katalogs „musikalischer“ Wörter und der Musiktheorie beinhaltet, das auch noch das Urteil von Atkinson rechtfertigen könnte, ib., S. 25, daß hier *a text* vorläge, *that expressed the principles of ancient Greek harmonic theory in a medieval Christian context. ...*, was, vorab bemerkt im 12. Jh. schon mehr als veraltet ist; das Programm ist von Aurelian sozusagen als Aussicht formuliert, ausgeführt wird die Nutzung der antiken Theorie zur Rationalisierung des Chorals dann durch Hucbald und die *Musica Enchiriadis*, und zwar von Anfang an.

Weil die Atkinsonsche Entdeckung von Tonmalerei nicht überzeugen kann, sieht Verf. keine Verbindung zwischen westfränkischen Sequenzen, die griechische Ausdrücke der Musik verwenden und den musiktheoretischen Lehrgedichten, die z. B. systematisch die Intervalle lehren. Das ist etwas so Anderes, daß eine Beziehung nicht zu finden ist. Daß es auch Dichtung gibt, die als „normale“ Dichtung musiktheoretische Inhalte ausdrücken kann, mag *Aurea personet lira* zeigen, da gibt es eine *vox quindenaria*, und die *mese*, die *lege ypodorica primum sonum reddat*; immerhin kann, nach Cassiodor, der tiefste Ton des Systems wirklich mit *Hypodorisch* benannt werden, wie auch die Anzahl der Töne und die Lage der *mese* stimmt — musiktheoretische Erkenntnisse beinhaltet das auch nicht, obwohl ausdrücklich gesagt wird, *dulce melos decantantes sicut docet musica, sine cuius arte vera nulla valent cantica*; das ist ersichtlich eine der Intention der Musiktheorie des lateinischen Mittelalters voll entsprechende Aussage (*Carmina Cantabrigensia*, ed. Strecker, S. 29).

Die durch Atkinsons Deutung verursachte Frage ist aber nun, ob die von ihm ohne Berücksichtigung dieses bekannten Stilmerkmals der nicht immer gerade sinnvollen Worthäufung griechischer „Musikwörter“ in westfränkischen Sequenzen — was Notker vermeidet, auch Hermann ist in seinen Dichtungen nicht so freundlich, solche Kataloge anzuführen — eine musiktheoretische Intention des Dichters beinhaltet kann oder gar muß: Allein das Auftreten solcher Wörter ist für diesen Dichtungsstil zu typisch, um sozusagen a priori im Sinne Atkinsons interpretiert werden zu können. Immerhin, die betreffenden Wörter treten in zwei parallelen Versen auf (daß *tonorum modulamina* keine musiktheoretische Aussage sein kann, dürfte klar sein). Sagt der Dichter, daß die *diapason* aus Tetrachorden aufgebaut sei? Dann wäre dies eine nicht musiktheoretische Aussage, denn das Tonsystem ist tetrachordisch, nicht die Oktav — nein, das ist keine Haarspalterei, sondern notwendige Überprüfung. Damit besteht also kein Zusammenhang, anders wäre es, hätte der Dichter etwa *disdiapason* o. ä. gesagt; so stehen die Begriffe parataktisch, also rein ornamental nacheinander; wie angesprochen, wäre es ja noch denkbar, daß der Autor die nun wirklich triviale Regel der sieben *discrimina* in der Oktav höchst elliptisch angewandt hat, nur, er sagt den Zusammenhang nicht, selbst wenn seine Formulierung daraus abzuleiten wäre, er legt überhaupt keinen Wert auf eine musiktheoretische Aussage; auch diese Wendungen stehen ornamental nebeneinander, nicht logisch bzw. inhaltlich im Sinne der Musiktheorie verknüpft; ja ihre Kombination widerspricht musiktheoretischer Logik.

Was schließlich die *alta culmina tetracordis figurarum* anbelangt, die erstiegen werden sollen —, so ist eindeutig nicht etwa ein diatonisches, „leitermäßiges“ Aufsteigen gemeint, sondern es wird etwas Musikalisches aufgerufen, womit man nach oben steigen soll: Sind zu diesem Aufsteigen etwa Tetrachorde wesentlich? Und was sind, muß man dann fragen, *tetrachordi figurarum*, also *Tetrachorde von Gestalten*, vielleicht könnte man ja *Noten* übersetzen, und hat dann *durch die Tetrachorde der Noten* eine musiktheoretisch kaum ernstzunehmende Formulierung, wie Guido an der bereits erwähnten Stelle zeigt, ed. Smits van Waesberghe, S. 94, 8: *Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum*. Etwas spezifisch Musiktheoretisches sagt der Dichter also ebensowenig wie bei der Verwendung von *diapason*; er reiht „schöne“ und charakteristische Wörter, z. T. offensichtlich sinnwidrig. Musiktheoretisch oder gar philosophisch spezifisches Wissen zu formulieren, hat der Dichter von *Clangat* also nicht im Sinn — hätte er eine solche Absicht gehabt, dann hätte er sich logisch im Sinne der ja nun wirklich klaren Aussagen der Theorie ausdrücken können; wie man das poetisch machen kann, könnte man auch aus *Carmen Cantabrigense* 12, ed. Strecker, S. 37,

5, ersehen: Das Auftreten von Ausdrücken, die nicht nur die poetische Tradition, sondern auch die Musiktheorie, und dann mit spezifischem Sinn kennt, in *Clangat hodie* ist wie in den meisten anderen westfränkischen Sequenzen gerade kein Hinweis auf ein spezifisch musiktheoretisch Gemeintes (zur näheren Betrachtung der betreffenden Stilmittel sei verwiesen auf das betreffende Kapitel in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Buch II, Kap. 5).

Zu welchen Absurditäten derart an das Auftreten von Einzelwörtern gebundene Deutung von poetischen Texten des Mittelalters führt, scheint R. Flotzinger geradezu exemplarisch darbieten zu wollen, *Johannes de Garlandia und Anonymus IV*, in *Gedenkschrift f. W. Pass*, ed. M. Czernin, Tutzing 2002, S. 88: Flotzinger interpretiert den Mustervers *Organa si cordis hymnizent consona voci / Concordi corda musica dulcis erit*, den er in der *Poetria de arte prosaica, metrica et rhythmica* des Johannes de Garlandia gefunden hat, doch tatsächlich als Hinweis auf das *organum*, wo er dieses als *organum cordis* gefunden haben wollte, sagt er leider nicht, wie er vielleicht auch übersieht, daß sie *consona voci* erklingen sollen — *organa*, die symphon zur Stimme erklingen, was sollte das denn eigentlich bedeuten können (und eine — überflüssige — „Emendation“ zu *consona voce* erübrigt sich aus prosodischen Gründen)?

Einen Nachweis, wo, wann und wie *hymnizare* das Singen der modernen Mehrstimmigkeit bedeuten soll ... — auch solche Fragen sind für Flotzinger offenbar irrelevant: Denn der Autor, ib., zielt damit zwar auf das Wort *hymnizare* (er gebraucht das Wort), doch ist das wohl nichts anderes, als ein Verweis auf die mehrstimmige Praxis, wie sie auch in *De mensurabili musica* verstanden wird (*organum generaliter in drei species, scil. discantus, copula et organum unterteilt ...*): das geläufigere Wort *organizare* hätte er nicht verwenden können, ohne ein Mißverständnis in bezug auf das alte *Parallelorganum* zu riskieren. Demgegenüber enthält *hymnizare* auch eine eindeutig rhythmische Implikation. Allein das beweist, daß *Garlandia* mit diesem Problembereich eng vertraut war. ...; ohne daß im Text von *organum*, *discantus* oder sonst etwas die Rede ist, *hymnizare* bedeutet moderne Mehrstimmigkeit: Einen Beweis sieht Flotzinger in diesem so allgemeinen Vers für seine Undeutung! Warum man ausgerechnet im 13. Jh. bei der Verwendung des Wortes *organizare* das Mißverständnis hätte riskieren können, das alte *Parallelorganum* zu evokieren, hält Flotzinger einer Diskussion offenbar für ebenso überflüssig wie eine Betrachtung des Textinhalts, zumal es nicht gerade verständlich ist, warum der Dichter dann aber *organum* verwenden konnte ohne jede Gefahr einer Verwechslung mit dem im 13. Jh. im Umkreis der modalrhythmischen Mehrstimmigkeit für Flotzinger offenbar so dominanten Form des *Parallelorganum*, nicht etwa des *schweifenden Organum*, oder gar des *Organum* der Traktate *Ad organum faciendum*? Woher dann auch noch die Beziehung zu den *species* der Mehrstimmigkeit kommen soll, erschließt sich auch dem nicht, der Flotzingers Undeutung folgen wollte (zu beachten wäre übrigens dann auch der Gebrauch des Wortes *organum* nächst Derivaten für das Instrument des *Spielmanns*, was Flotzinger erwartungsgemäß völlig fremd ist, obwohl in der Literatur darauf verwiesen wurde — auf ein aus solcher Unkenntnis resultierendes, fast noch grandioseres, exemplarisches Nichtverstehen eines Zitats aus einem Text von Robert von Courson durch Flotzinger wird an anderer Stelle eingegangen).

Der Dichter selbst sagt in dem von Flotzinger zitierten Text nichts anderes als ein Singen im Herzen, denn wie gesagt, Flotzinger weist nicht nach, wo denn eigentlich *organa cordis* etwas mit irgendeinem *organum* zu tun haben könnten — und daß Musik generell etwas mit *concordia* zu tun hat, nicht speziell nur auf *organum* als Mehrstimmigkeit bezogen, das müßte selbst R. Flotzinger nicht völlig unbekannt geblieben sein. Wenn er schon jüngere, zu den revolutionären Versuchen von M. Haas zur Identität von antiker Metrik und modalen Notation etwas kritische Bemerkungen neuerer Literatur zu beachten für so völlig überflüssig hält (vgl. etwa Verf., *Musik als Unterhaltung* IV, Anmerkungsbd., Kap. 12, Anm. 47, S. 243 ff., und explizit zu den seltsamen Thesen von M. Haas, ib., Anm. 50, S. 249 ff. — allerdings „erst“ 1998 erschienen), könnte er doch wenigstens den Textinhalt der von ihm ja zitierten Stelle beachten. Derartige Fehldeutungen dürften nun wirklich nicht mehr vorkommen: Wenn die Organe des Herzens einträchtig zur Stimme Hymnen singen, dann wird die Musik süß sein in harmonischem Ton (daß nicht etwa im zweiten Vers *corde* gemeint sein könnte, ergibt sich aus der Prosodie; für den Dichter ist sicher der Gleichklang von Bedeutung). Denkbar wäre natürlich auch eine Interpretation — abhängig, ob der Dichter *cordis* für *chordis* nimmt (*cordis*

ergibt sich aus der Position); aber selbst unter der Voraussetzung, daß *cordis* = *chordis* gemeint sein könnte, was unwahrscheinlich ist, ergibt sich für Flotzingers Deutung keine Unterstützung: *Wenn die Instrumente in den Saiten/Tönen harmonisch zur Singstimme Hymnen singen, ...*; gerade die Verwendung von *hymnizare* dürfte der ersten Übersetzung aber doch die sozusagen zwingende Wahrscheinlichkeit geben (wozu noch käme, daß dann zweimal *chorda/corda* in identischem Sinne erschiene, was doch wohl auszuschließen ist): Von *Mehrstimmigkeit* ist aber in jedem Fall mit Sicherheit nicht die Rede.

Ausgerechnet hieraus ein Argument ableiten zu wollen, daß der Dichtungslehrer und der Musiktheoretiker Johannes de Garlandia eine einzige Person seien, kann nur der in Betracht ziehen, der keine Ahnung von der damaligen Allgemeinbildung besitzt, und der doch tatsächlich zum Anfang dieser Poetik bemerkt: ... *hier findet sich bereits zu Beginn der Hinweis, daß sich die ars rithmica sowohl in prosis ecclesiasticis als auch in der Musik ausdräge* („*Sed nota, quod rithmica species est musice, ut ait Boethius in Arte musica.*“), was sich in der Ausgabe von G. Mari, *I Trattati Medievali di Ritmica Latine*, S. 35, etwas anders, und im Zusammenhang findet: *Rithmica species est artis enim musice. Musica enim dividitur in mundanam ... et in humanam ... et in instrumentalem, ... hec in melicam, metricam et rithmicam.* Diese Einteilung ist so topisch, daß man sie jedem lateinisch Gebildeten des Mittelalters als triviales Wissen zuordnen muß; eine Aussage darüber, ob und inwieweit der betreffende Autor auch nur irgendetwas von der *ars musica* verstanden haben könne oder müsse, ist daraus mit Sicherheit nicht zu ziehen (daß hier mehrere Bedeutungen kontaminiert sind, kann man bei Aurelian sehen); spezifisches Wissen ist in einer solchen Einteilung nicht enthalten, das kann so gut wie jeder schreiben; daß sich die rhythmische Dichtung *auch in der Musik ausdräge* ist in dem Text nicht zu finden, hier wäre allein die Tradition von Beda zu beachten — der Autor dieser einleitenden Zeilen sagt innerhalb seines Textes nicht ein einziges Wort dazu, daß er *rithmus* in irgendeiner Weise musikbezogen verstehen könnte: Die silbenzählende, reimende Dichtungsform ist in dieser Zeit so literarisch geworden, daß derartige Bezüge, die in der volkssprachlichen Dichtung, in der Technik primär instrumentale Melodien „auszutexten“ sicher bestanden haben, für Johannes de Garlandia in einer Dichtlehre nicht mehr relevant sind.

Wo eigentlich anders als *bereits zu Beginn* sollte ein solcher *Hinweis* zu finden sein, es geht um eine nun wirklich kaum noch als inhaltlich, für solche Lehrwerke, sozusagen exordialtopische, daher als trivial zu bewertende Einordnung des Stoffes in die betreffende übergeordnete Klasse, hier die *musica* — der Verweis auf Boethius ist topisch, aber falsch: Mit dem Wissen des Musikologen Johannes de Garlandia ist es von vornherein unvereinbar, einen derartigen Unsinn zu schreiben: Johannes de Garlandia wie alle Musiktheoretiker weiß um den Unterschied zwischen Melik und Rhythmik, also auch darum, was Boethius geschrieben hat; nur Flotzinger scheint dies fremd zu sein. Dies gilt übrigens nicht für Nicolò Tibino, der nun korrekt formuliert, ed. G. Mari, *I Trattati Medievali die Ritmica Latina*, S. 95, 22: *Propter quod nota, quod consonantia est duplex, alia musicalis, alia rithmicalis. // Musicalis rithmus dicitur et est, qui causat armoniam in organis corporalibus et instrumentis musicis sub proportionem tonorum: Sic proportio octo tonorum facit consonantiam, que dicitur diapason; proportio nempe quinque tonorum facit consonantiam dyapente, etc. de aliis ... // Sed consonantia rithmicalis est conventia dictionum secundum ydemptitatem vocalium consonantium et accentum debitum earundem ...* Die letzte Qualifikation betrifft übrigens ausschließlich den Reim, die poetische *consonantia*! N. Tibino hat — wenigstens — klar verstanden, was *rithmus* in einem spezifisch der *ars musica* zuzuordnenden Sinne eigentlich ist, nämlich der *numerus*, der die Proportionen bestimmt (die Verwendung von *tonus* statt *sonus* ist volkssprachlich begründet zu sehen). Dieses Zeugnis bedeutet aber wiederum, daß die topische, aber nicht inhaltlich begründete Einbeziehung von *musica rithmica* in die Einteilung der *musica* bei dem Poetologen Johannes de Garlandia so wenig mit der Wirklichkeit der *ars musica* zusammenkommt, daß ein Bezug zum Musikologen Johannes de Garlandia ausgeschlossen ist (welches Glück, daß noch niemand hier *organa corporalia* im Sinne von Mehrstimmigkeit mißdeutet hat — aber, wer weiß, was noch kommen kann).

Die *prosaes ecclesiasticae*, die hier aber gar nicht erscheinen, sieht Flotzinger als in irgendeiner — äquivalenten? — Opposition zu *musice*; ein solcher Zusammenhang besteht aber nicht, weil der Poetologe Johannes de Garlandia hier ausschließlich topisch eine geläufige Einteilung anführt, ohne

den Inhalt der untergeordneten Einteilung inhaltlich erklären zu wollen. Er sagt weder etwas über das Singen von Sequenzen, noch über eine Relation von betreffender Melodie und poetischer Form von *rhythmus* (im mittelalterlichen Sinne): Eine Verbindung kennt er gerade nicht! Flotzingers Formulierung ist auch hier von der von ihm zitierten Textstelle her nicht zu verstehen. Der Autor der Stelle hat gerade gezeigt, daß er rein „etymologisch“, formal gleiche Wörter assoziierend vorgeht — zu *rhythmus* in musikalischer Bedeutung sagt er kein Wort; er gibt, und das in vielen unterhaltsamen Beispielen die rein dichtungstechnischen Möglichkeiten an (daß seine Verwendung von *jambus* etc. in Bezug auf die Reime (!) nichts mit metrischer Form zu tun hat, hat Verf. zwar schon einmal gezeigt, tut dies aber noch in einem weiteren Beitrag).

Daß es nicht erst, aber mittelalterlich betont, seit Beda eine eigene Tradition zur *rhythmischen Dichtung* gibt, kann Flotzinger natürlich unberührt lassen, weil er den betreffenden Unterschied nicht klar zu differenzieren scheint: Die Aussage des Autors der Poetik ist rein assoziativ, inhaltlich ist sie eben Unsinn, noch über den Fehler des Verweises auf Boethius hinaus! Ja, warum denn das? Ganz einfach: Prosen sind, im mittelalterlichen Sinne, rhythmisch verfaßte Bildungen; *rhythmi* als Teil der *ars musica* definiert sind aber Metren (Augustin), *proportional* bestimmte Formen (konkretisiert durchgehend von Dichtung) — als alte, proportionale Tradition, woher der Verweis auf Boethius zu erklären ist; kein Unterschied? Nun, vielleicht nicht für R. Flotzinger, sie sind es aber in der mittelalterlichen Wirklichkeit ebenso wie heute: Was der Begriff *rhythmus* in antikem Sinne bedeutet, kann man primär gar nicht von Boethius, sondern von Augustin erfahren, dessen Buch *De musica* ganz klar macht, was im Sinne der antiken Metrik — es sei betont: Metrik! — unter *rhythmus* zu verstehen ist, nämlich die unbegrenzte Folge von zueinander passenden Versfüßen! In dieser Eigenschaft ist der *rhythmus* trivialerweise Teil der *ars musica*, denn er basiert, geradezu elementar „sichtbar“ auf Proportionen, das ist nun einmal die antike Tradition; die *rhythmische Dichtung* in mittelalterlichem Verständnis tut dies nicht, sie kennt keine Zeitquantitäten, sondern Reim und Silbenzahl als Träger der betreffenden poetischen Form (daß auch solche Liedform in eindeutigen Zeitquantitäten vorgetragen worden ist, dürfte trivial sein, warum wohl?)!

Und daß der Autor der Poetik so pauschal auf Boethius verweist, heißt nichts anderes als, daß er Augustins Werk nicht gelesen hat, sondern auf gängigem, scheinbarem Wissen der Zeit basiert — Achtung: Da weiß ein jeder, der gewisse Bildung hat, daß *rhythmus* dasselbe ist wie *numerus*! Von Boethius konnte man z. B. erfahren, ed. Friedlein, S. 309, 6 (zur Notation): ... *adscribere super versum rhythmica metri compositione*; und wer Augustin gelesen hat, der wird leicht verstehen, was hier gemeint ist: *Rhythmus* ist der allgemeinere, metrische Begriff, *metrum* der speziellere — mit *rhythmischer Dichtung* hat das nichts zu tun, sondern mit damaliger formaler Bildung; kompliziert, nicht wahr? so kompliziert, daß auch A. E. Planchart von *fragments of metric verse* spricht, wo es um die Texteschübe in westfränkischen Sequenzmelismen geht, *Notker in Aquitaine*, S. 315, in edd. T. Bailey u. A. Santosuoso, *Music in Medieval Europe ...*, Aldershot, 2007, womit Zeilen wie *Ecce puerpera genuit Emmanuel regem in saecula* gemeint sind; was daran metrisch sein soll, ist nicht ganz leicht einzusehen — und daß der Poetologe Johannes de Garlandia den Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus (im mittelalterlichen Sinne!) klar verstanden hat, beweisen seine Gedichte (z. B. im Pentameter).

Leider sind nun selbst die gebildeten Menschen des Mittelalters nicht so ordentlich, sich hinsichtlich ihrer Terminologie durchgehend klar und eindeutig zu verhalten, so reden sie von *organizator* und meinen doch tatsächlich einen Spielmann und nicht etwa einen Sänger des liturgischen Organum — wie gesagt, auch das scheint Flotzinger entgangen zu sein —, oder sie sprechen von *rhythmus* einmal klar in aktuellem Sinne, nämlich dem der *rhythmischen Dichtung*, mal, sozusagen nebenbei assoziieren sie auch antike Konnotationen von *rhythmus* (verantwortlich ist wohl letztlich Isidor, der aber noch „merkwürdigere“ Kontamination leistet), wie dies der Poetiklehrer hier tut, wenn er auf *musica* und Boethius, also auf „die“ Alten verweist. Der *rhythmus* im Sinne antiker Theorie gehört zur *ars musica*, der *rhythmus* im mittelalterlichen (und modernen) Sinne dagegen tut dies nicht, hat aber, was die Sache noch etwas komplizierter macht, seit Beda explizit eine besondere Bindung an den Gesang, hängt also von einer als vorgegeben zu denkenden Melodie ab — auch wenn der Fachbereich *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* auch und gerade an Sekundär-

eliteuniversitäten von radikalem Unwissen über den Wert der abendländischen Bildungstradition für radikal reduzierenswert gehalten werden mag, sollte man seine Ergebnisse doch vielleicht nicht für nicht beachtenswert halten, d. h. einmal die Natur des Auftretens musikbezogener Wörter in Dichtung beachten, zum anderen aber auch die Bedeutungen von *rhythmus* zur Kenntnis nehmen, und schließlich beachten, daß auch lateinische Texte des Mittelalters meistens eine gemeinte Bedeutung aufweisen und nicht irgendwie vage Worthäufungen darstellen, denn auch die Reihung mehr „ornamentaler“ Bezeichnungen hat seinen poetischen Sinn.

Flotzinger jedenfalls hat vom Inhalt der von ihm zitierten Texte nichts verstanden (zu einem vergleichbaren Nichtwissen der Bedeutung von *rhythmus* im Mittelalter bei einer neueren Deuterin vgl. auch Anhang 5): Die Verwendung musikbezogener Wörter und auch musiktheoretischer Termini in lateinischer Dichtung des Mittelalters kann nicht ohne Beachtung eigener literarischer und poetischer Ausdruckstraditionen als Beschreibung konkreter Wirklichkeit mißverstanden werden. Erst recht gilt dies, wenn gar keine spezifischen Termini eingesetzt werden, sondern wie im von Flotzinger vorgeführten Fall nur völlig willkürliche, ja den Formulierungen direkt widersprechende Assoziationen „gefunden“ werden: Woher weiß Flotzinger, daß *hymnizare* nicht ganz allgemein für liturgisches Singen verwandt werden kann, woher weiß er, daß ein, zudem noch unter erheblichen poetischen Restriktionen gestalteter Text (man beachte die Assonanzen) das Wort *hymnizare* spezifisch mit *rhythmus*, im mittelalterlichen Sinne, verbunden gebrauchen wollte (was höchst unwahrscheinlich ist, denn hier ist Allgemeineres gedichtet), und das, ohne daß Flotzinger die beiden Bedeutungen des Wortes klar sind? Sind die Hymnen von Ambrosius wirklich *rhythmische* Dichtungsformen, läßt sich *rhythmus* durch *hymnus* spezifisch (!) aufrufen (wie angeblich auch *neue Mehrstimmigkeit*)? Flotzingers Assoziationen sind also auch hier so unhaltbar, so essentiell nicht auf den von ihm zitierten Text bezogen, daß man höchstens das freie Walten seiner Assoziationsphantasie bestaunen kann.

Flotzingers Beitrag ist auch darin höchst merkwürdig, daß er, weil der „poetische“ Johannes de Garlandia über die *rhythmische* (im mittelalterlichen Sinne) Rhythmik schreibt, zudem ein anderer „poetologischer“ Autor in ganz anderem Zusammenhang, nämlich im Kontext der Metrik nicht terminologisch!, von sechs *modi/Arten* spricht, wovon nun auch einmal fünf auftreten können in der Poetik der Metrik, der „musikalische“ Johannes de Garlandia aber bekanntlich von sechs *modi*, die alle aus inhaltlichen Gründen auf den fünften zurückführbar seien (was Francos Erfindung der *perfectio* natürlich relativiert, und vielleicht sogar auf den Ursprung der modalen Rhythmik in der Mehrstimmigkeit hinweist — rhythmisch gleichmäßig in, modern formuliert, *longae perfectae* verlaufende *tenor* Stellen in den Diskantpartien), gerade hier einen Beweis für die Einheit der beiden Verfasser sehen will — und das nur, weil lange nach Johannes de Garlandia, dem Musiktheoretiker, in der Musiktheorie auch einmal eine Reduktion auf fünf *modi* stattfindet, die man übrigens inhaltlich, immanent musikalisch erklären kann. Dies kann aber doch nicht in Bezug auf die „poetischen“ *modi* geschehen, die es gar nicht gibt, denn Flotzingers Beleg ist im Gebrauch dieses Wortes gerade nicht terminologisch, sondern verwendet das übliche Wort für *Art/Weise*! Warum, sollte sich Flotzinger vielleicht doch einmal fragen, ja warum spricht der Musiktheoretiker Johannes de Garlandia an keiner Stelle von *rhythmus*, *ars metrica*, *ars musica*, *pes*, *metrum*, *versus* etc., Begriffen, die jedem Absolventen lateinischer Bildung geläufig gewesen sein müssen? Dies wäre doch wohl ein etwas komischer Beweis dafür, daß die „musikalischen“ *modi* — auch ihre Notation? — irgendwie, nach der bekannten assoziativ vagen „Methode“, Derivate antiker Metrik seien, was dann ja wohl auch für das Gemeinte des modalen Rhythmus gelten soll? So geht es nun wirklich nicht, denn der „Musikologe“ Johannes de Garlandia sagt mit seinem totalen Verzicht auf die Verwendung metrischer Begriffe, abgesehen von den rational definierten elementaren Zeitquantitäten, ganz klar, daß er die musikalischen *modi* nicht als Versfüße im metrischen Sinne verstanden haben kann — fragen möchte man, was denn die von Haas und Flotzinger hergestellte Verbindung eigentlich für tiefere Bedeutung haben könnte, daß die *modi* der Modalnotation wie Versfüße zu skandieren wären? Nun, dann käme man aber in ziemliche Verlegenheit; offenbar reicht es, irgendeine, weder zu konkretisierende noch zu spezifizierende Assoziation zu einer nicht musiktheoretischen Disziplin gefunden zu haben, ohne daß daraus irgendetwas für die Natur oder Entstehung der *modi* folgt — oder sollte sich diese

ein solcher Bezug möglich ist, muß daher im Einzelfall geprüft werden, unter Beachtung des Kontexts. Daß es eine solche eigenständige literarische Darstellungstradition von Musik gibt, hätte Haas übrigens zu einem 3. Punkt seiner Aufstellung machen müssen, wie auch die allegorische „Musik“tradition vielleicht auch nicht ganz dem *musikalischen Denken des Mittelalters* entzogen sein dürfte. Wie zu erwarten, findet man auch die ebenfalls in diese Tradition gehörenden Aufzählungen von musikalischen Effekten — dies konnte man z. B.

aus der metrischen Dichtung des Mittelalters ergeben haben (auch die wiederholte entsprechende „Beweisführung“ für die Identität der beiden Johannes de Garlandia, des poetologischen und des musikalischen, in *Von Leonin zu Perotin*, S. 215, basiert auf der gleichen Unzulänglichkeit — was der Poetologe exordia zu *rhythmus* sagt, wird man von jedem nur einigermaßen Gebildeten der Zeit erwarten, was der Musikologe sagt, ist dagegen spezifisch, beruht auf Kenntnis antiker Terminologie, die er, in der Rhythmik, gerade nicht anwendet, und überhaupt auf speziellem Fachwissen; hier liegt ein unüberbrückbarer Unterschied — es sei denn, Johannes de Garlandia habe ein ganz erstaunliche Entwicklung von Poetologen zum Musikologen durchgemacht — nur, was sagt das dann eigentlich?)? Übrigens, wenn man eine auch nur oberflächliche Ahnung von antiker Metrik und ihrer Theorie, die z. B. von Martianus Capella wiedergegeben wird, klar und im Mittelalter bekannt, wird man den vierten Modus nicht als *Anapäst* betrachten können, wie dies R. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 150, tut — in Imitation des nun wirklich nicht mehr der modalrhythmischen Zeit, wenn man so formulieren darf, nahestehenden, nicht gerade schöpferischen W. Oddington; als was soll man ihn den sonst definieren? Nun, ganz einfach als Zusammensetzung von zwei Versfüßen — Johannes de Garlandia konnte gar nicht auf die Idee kommen, den von ihm als Einheit dargestellten 4., wie auch den 3. Modus durch Versfüße zu bezeichnen, denn die *longa ultra mensuram* kann gar keinen Bestandteil eines Versfußes bilden, vielleicht kann es das bei W. Oddington, natürlich nicht bei Johannes de Garlandia, der ein rationaler Autor ist: 3. und 4. Modus müßten als Zusammensetzungen aus z. B. *iambus* und *trochaeus* erklärt werden, wenn man metrisch denkt: *Longae ultra mensuram* kann es da nur als *longa + brevis pausa* geben.

Klassifiziert werden die antiken Versmaße, d. h. schon die Versfüße als *aequalia*, *hemiolia*, *duplicia*, wobei übrigens die erste Gattung als *dactylica* bezeichnet wird — nicht einfach als *lang kurz kurz*, als ein Versfuß, in dem der erste Teil gleich lang ist mit dem zweiten — und was unterscheidet denn den ersten vom zweiten Teil? Der *ictus* — und wo nennt den Johannes de Garlandia oder wo betrachtet er, dem als Musiktheoretiker nun wirklich die Aufweisung von Proportionen geläufiges wissenschaftliches Darstellungsmittel war, solche Relationen, die für Versfüße geläufig sind? Die von Flotzinger als z. T. *nicht ganz untrügerischen* — ohne daß er allerdings eine Konkretisierung böte — qualifizierten Hinzufügungen antiker Versmaßnamen in viel späterer Zeit können also auch nicht einer *Veranschaulichung* dienen, sie sind schlichtweg falsch und inadäquat (besonders merkwürdig ist Flotzingers Bemerkung, ib., S. 152, daß man sie nicht *als bei Textierungen verbindlich* verstehen soll, was doch von vornherein ausgeschlossen ist; denn wo sollte denn eigentlich metrischer Text in altfranzösischer, silbenzählender und reimender Dichtung oder im Fall der Motette in Prosa herkommen? Die lateinischen Texte sind ebenfalls durchweg höchstens rhythmische, nicht metrische Dichtung; nur, diesen Unterschied scheint Flotzinger nicht zu kennen) — also, so einfach ist ein Rekurs auf die antike Metrik nun auch wieder nicht, zumal eigentlich auffallen müßte, daß im 1. Modus die Ligaturbildung zur Gestalt des Versfußes „quer“ steht, das sollte doch eigentlich zu denken geben, denn wie einfach wäre es gewesen, Ligaturen im Sinne der antike Versfüße zu definieren, ganz einfach Ligaturen entsprechend der Versfüßeinheiten zu definieren, zumal man ja nur die einfachsten metrischen Gestalten benötigt: Die Ordnung, die der erste rationale Theoretiker der Modalnotation kennt, hat mit der der antiken Metrik nichts, aber auch gar nichts zu tun; sie beruht nur auf den beiden elementaren Werten der antiken Metrik, *longa brevisque* — und wie dankbar darf man sein, daß diese Beschränkung der Vorgabe, die Augustin zum Einsatz zahlreicher gezählter Pausenzeiten zwingt, so schnell durch *semibreves* bzw. die anderen Werte *ultra mensuram* überwunden wurde. Nun ja, wer soll das alles berücksichtigen — der, der über antike Metrik und Modalrhythmik sprechen will und auch noch glaubt, lateinische Textstellen anführen zu sollen.

von Boethius übernehmen; dann gibt es die Hinweise auf Sphärenmusik, die drei Arten von Musik nach Boethius, Konsonanzerwähnung, Teilung des Ganztons, etc., also um es kurz zu machen, man findet nicht den geringsten Bezug zu einem konkreten Objekt, nämlich zum (eigentlichen) Objekt der *ars musica*; selbst die Erwähnung von *Gregorius noster* (ib., 465), ein klarer Bezug zur liturgischen Musik — die Haas als eigene Größe offenbar auch nicht beachtet haben will —, ist eine Ausfüllung des Topos der drei Stilarten von Musik, die sich von der „ethischen“ Deutungstradition der *genera*, wie *enharmonisch* etc. verselbständigt hat. Dies ist ein Formalismus, der keine echte Konkretisierung bedeutet, denn wenn der aus Boethius „übernommene“ *Millesius* als Vertreter der Musik auftritt, die *mentes effeminat* — für den „rauen“ Teil fehlt ein Repräsentant —, Gregor als Zeuge des mittleren, nicht zu rauhen, nicht zu süßen Stils auftritt, wird deutlich, wie formalistisch das Vorgehen von Alanus ist, poetisch im Übrigen großartig gestaltet (der Quellenverweis von Bossuat zu dieser Stelle ist absurd)!

Daß man die Zeugnisse dieser Tradition nicht als *Theorie* bezeichnen will, dürfte klar sein, zumal es eben doch eine echte Theorie der Musik im Mittelalter gibt, nämlich die Theorie, die sich die Praxis, beginnend und erstmalig bezeugt durch Aurelian mit Hilfe der antiken Tradition wieder erarbeitet, und zwar rational theoretisch umgebildet oder sie neu gesehen hat¹⁷. Und auch da sollte man nicht einfach die (erst relativ spät formulierte) Erkenntnis, daß mit einer solchen Theorie einfach alles besser „geht“, leichter zu erlernen ist (s. u., z. B. unter *Oddo* im Index), weil man keinen Vorsänger mehr benötigt, die Unsicherheit und Schwierigkeit — man denke an Gregors Rute, die in Rom aufbewahrt worden sein soll! — des Erlernens der Melodien damit weitgehend aufgehoben ist, mit der Intention der Theoretiker wie Guido einfach gleichsetzen: Das Postulat, daß zwischen *cantor* und *musicus* nicht etwa die Fähigkeit steht, schneller lernen zu können, sondern die menschliche „Leistungsebene“, sich vom Tier hinsichtlich Rationalität zu unterscheiden, sollte nicht einfach

¹⁷R. Flotzinger allerdings beweist seine Art der Kenntnis mittelalterlicher Musiktheorie wieder glänzend, wenn er, *Von Leonin zu Perotin*, S. 21, formuliert: *Daß die mehrstimmige Kunst auf volkstümlichen Wurzeln fußt, kann keine Frage sein. Auch hat ihre theoretische Untermauerung zweifellos nicht erst begonnen, seit schriftliche Zeugnisse darüber bekannt sind. ...*; daß Flotzinger die *volkstümlichen Wurzeln* so zweifelsfrei kennt, ist beruhigend, was das allerdings für eine Theorie gewesen sein soll, die das Ganze *untermauert* haben soll, und das vor jedem schriftlichen Zeugnis, erscheint allerdings als wirklich tiefe Erkenntnis, die wenigstens gewisse Erörterungen darüber auslösen sollte, was Flotzinger wohl unter Theorie verstehen könnte — und daß die *Musica Enchiriadis* nicht die mehrstimmige Praxis *untermauere*, wenn das Wort überhaupt etwas Spezifisches bedeuten soll —, kann nur jemand behaupten, der die Texte nicht gelesen hat: Die *Musica Enchiriadis* lehrt die richtige Praxis, jedenfalls wie sie die Theorie zu sehen glaubt, und gleichzeitig die Beispielhaftigkeit der Mehrstimmigkeit hinsichtlich der Erkenntnisfähigkeit des Menschen, seiner Fähigkeit, Einsicht in die Weltordnung zu bekommen — das ist Theorie, wie man offenbar vor der Rationalisierung Theorie der Mehrstimmigkeit „getrieben“ haben soll, ist nicht einsichtig. Aber ebenso mutig erscheint ja auch Flotzingers Wissen darüber, daß man einen Unterschied zwischen organaler und einstimmiger Ausführung z. B. von Sequenzen so richtig erst mit der *Hörerfahrung in stark halligen Räumen* bemerken konnte, sonst hat der fehlende Hall sicher auch diese Unterschiede verwischt — nur, keiner der Texte sagt auch nur ein Wort darüber: Man muß doch dankbar sein über solches Wissen, das keine Quellen benötigt; ein Wissen, das für ursprüngliche dem 4. Jh. zuzuordnende Phantasien über *παραφρονίστης* einfach Hieronymus von Mähren heranziehen kann; was sollen da die Jahrhunderte schon ausmachen?

übersehen werden, bevor man zur Mystifikation geeignete, tiefsinnige Erkenntnisse über irgendwelche mehrfachen „Sinne“ von ‚Musik‘ im Mittelalter behauptet: *Musik* ob mit oder ohne Führungszeichen ist die antike Tradition der *ars musica* nicht, sie wird erst durch eine völlige Neuformulierung in Teilen anwendbar auf konkrete Musik und damit deren Teil.

Mit dieser völlig neuen Art von Theorie, die Gründe für die Form des *organum* angeben will, nämlich aus der Natur des Tonsystems, die die Struktur dieses Tonsystems adäquat als Struktur formulieren will, ist ihrer Herkunft aus der musikalischen Praxis der Liturgie entsprechend auch noch ein weiterer Sinn verbunden, nämlich der, die Richtigkeit der Melodien und ihrer Ausführung — das ist nicht etwa für „den“ mittelalterlichen Menschen identisch! — zu garantieren, woraus, als Rationalisierung nicht nur der Melodien, sondern auch ihrer Ausführung zwangsläufig die Lehrhaftigkeit des Ansatzes folgt: Aus *bestiae homines* zu machen, ist die Aufgabe, die sich Guido stellt; das kann man nicht einfach mit der Erfahrung vermengen, daß diese Rationalität natürlich auch die Wirklichkeit leichter bewältigen läßt. Insofern kann man von Theorie in einem adäquaten Sinne nur und gerade bei der mittelalterlichen Musiktheorie sprechen, denn nur sie erfüllt die Merkmale dieses Begriffs, wie er in der neueren Sprache natürlich ist: Die Rationalisierung der Melodien, einschließlich ihrer strikten Diatonisierung, ist eine Anwendung der Theorie auf die Wirklichkeit, die Ergebnisse liefert. Die Erlernbarkeit dieser Theorie und ihrer Erkenntnisse ist ebenfalls Merkmal des Theoriebegriffs (natürlich kann man das trennen, eine Darstellung einer Theorie, die nicht sinnvoll vorgeht, wird man jedoch nicht finden, und ohne solche Darstellung hat eine Theorie auch keine Auswirkung). Insofern hat die Kirche, genauer wißbegierige Sänger, die nach der Rationalität ihres Tuns suchten, mit ihrer Entwicklung der Vorstellung einer korrekt auszuführenden korrekten Kirchenmusik eine echte Theorie im modernen Sinne geschaffen, vorbildlich und von enormer Leistungsfähigkeit, die Theorie, die Guido zu einem Musiktheoretiker und nicht zu einem Kinderlehrer macht¹⁸.

¹⁸Oder sollte gar die Formulierung von Johannes Cotto, ed. Smits van Waesberghe, S. 45, 13, daß er sein Buch nämlich *puerili quidem stilo* schreiben wolle, darauf deuten, daß er ein Schulbüchlein für Sängerknaben habe schreiben wollen?

Aber es sagt doch auch Guido, sogar wörtlich im *Micrologus*, ed. Smits van Waesberghe, S. 95, 12 — zur *dispositio monochordi* —: *Quarum dispositio a doctoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa, adest etiam pueris breviter ac plenissime explicata. ...*, eine Bewertung, die angesichts der etwas umständlichen, große Zahlen verlangenden Darstellung z. B. des Halbtons im Schema der *Scolica Enchiriadis* (als Nachfolge der antiken Vorgabe), ed. Schmid, S. 145, auch zutrifft, wenn man z. B. die Zahlen für die beiden *limmata* liest. Beachtet man den Wortlaut, so fällt auf ... *etiam ...*: Sogar *pueri* können Guidos zwei *Κατατομαὶ τοῦ χάνονος* verstehen; wie weit dies auf Wahrheit beruht, wäre eine andere Frage (haben Kinder wirklich die Einteilungen des Monochords gelesen und angewandt?), es geht Guido darum, seine Leistung der einfachen, eben sogar für *pueri* verständlichen Musiktheorie adäquat darzustellen. Wenn er die Knaben meinen sollte, die er zu Anfang erwähnt, die also schon vor der Fähigkeit des Verstehens der Buchstabenschrift Melodien absingen können — wie gesagt, sicher musikalisch begabte *Kinder* —, ergibt sich ein Dilemma, denn diese können ja die Darlegungen von Guido gar nicht lesen! Man wird also die spezifische „Kindgerechtigkeit“ des *Micrologus* wie auch der *Musica Enchiriadis* vielleicht doch ein wenig differenzierter sehen müssen, ehe man aus solchen Formulierungen zu weitreichende, wenn auch tiefsinnige Schlüsse ziehen will — was M. Haas allerdings auch nicht tut, denn die einzelnen Quellen ihres Ranges wegen genauer zu untersuchen, liegt weit unter dem hohen geistigen Anspruch, mit dem M. Haas ein so neues Bild mittelalterlicher Musik, ob mit oder ohne Führungszeichen, vorträgt (ob die irgendwo auftretende

Dies schließt nicht aus, daß Guido sowohl als Lehrer, als auch mit seiner Darbietung der von der Theorie entdeckten Strukturen der Melik didaktisch hervorragend begabt war; vor allem war er ein großer Theoretiker.

Damit aber wird klar, daß die Differenzierung von Haas nur in dem Sinne brauchbar sein könnte, daß man zum Bedeutungsfeld des Wortes *musica* im Mittelalter feststellt, daß damit Gebiete erfaßt werden, die über den modernen Gebrauch des Wortes *Musik* hinausgehen, obwohl selbst eine solche Behauptung nicht ganz leicht zu begründen wäre, abstruse Spekulationen gibt es auch heute, z. B. die zählenden Deutungen in Bezug auf Musik von Bach — nur, daß damit *Musik* im Mittelalter an sich gar nicht habe existieren können, daß niemand über konkrete Musik als musikalische Kunst habe im Mittelalter denken können, wäre ein sehr voreiliger und falscher Schluß: Der Choral ist Musik, natürlich liturgisch „eingeschränkt“¹⁹, d. h. sozusagen mit einer liturgischen Zusatzbestimmung (die Augustin unter Hinweis auf die Gefahr ihres Erlebens eben nur als Musik vorgibt), und seine Theorie ist Musiktheorie in einem modernen Vorstellungen völlig kompatiblen Sinn, nämlich einer auf die musikalische Praxis gerichteten Reflexion. Man benötigt hier also keine tiefsinnigen Mystifikationen, zumal diese Zusammenhänge als Teil der Wertungsgeschichte der mittelalterlichen Musik ausführlich dargestellt worden sind.

Natürlich haben sich, übrigens gerade nicht aus quadrivieraler Motivierung heraus, die Theoretiker dafür eingesetzt, daß ein *cantor* nicht eine *bestia* bleibt — und wo, darf man vielleicht doch einmal an Haas die Frage richten, hat die quadriviale Tradition der Spätantike aus sich auch nur einen Ansatz dafür gegeben, die wirkliche Musik zu rationalisieren? Sie kann nicht unter *Musik* subsummiert werden. Denn natürlich gibt es keinen solchen Ansatz, der Griff zur totalen Umbildung der antiken Theorie erfolgte von der Seite der Musik aus, ja, aber sicher, der Gesangspraxis und der Versuche, diese in eine tonartliche Ordnung rational einzufügen, wohl eine der aufwendigsten Ansätze des musikalischen Denkens im Mittelalter, aber vielleicht für Haas zu sehr auf niedrig konkreter Ebene angesiedelt²⁰.

Qualifikation von Guido als *Selbstpropagandist* allerdings von dieser hohen Warte des geistigen Blicks über — nicht auf — die Niederungen der Formulierungen der Quellentexte her entstanden verstanden werden kann, sei dahingestellt; Guidos Leistung ist wirklich epochal — und rational).

¹⁹Hier ist allerdings zu beachten, daß die mittelalterliche Musiktheorie nach Rezeption der antiken Begriffe zur reinen Musiktheorie wird; bei Hucbald z. B. gelten die *finales* Regeln für Musik an sich.

²⁰**Neueste Erkenntnisse zum 15. Kapitel von Guidos *Micrologus*** Man darf W. Hirschmann wirklich dafür danken, daß auch er erkannt hat, wie sich *für ein pragmatisches, anwendungsbezogenes Reden und Raisonieren über Musik ... drei Aspekte der Boethianischen Lehrtradition als hinderlich* erwiesen haben, welche tiefe Erkenntnis, *Transformation der ars musica*, in ed. U. Schaefer, *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 174 f., das hatte man, vor allem in solcher Sprache sicher noch nicht gewußt, daß die spätantike Musiktheorie keine auf konkrete Musik bezogene Wissenschaft war; das war übrigens in mittelalterlichem Sinne nicht einmal die antike Musiktheorie, wie man aus einer bekannten Stelle über eine Melodie von Olympus in einer wohl auf Aristoxenus zurückgehenden Textpassage des Plutarch zugeschriebenen Textes erfahren kann. Schon Aurelian hat diese selbstgesetzte Beschränkung überwunden, indem von der Praxis aus, auf die als streng geregelter Teil der Liturgie die Qualifikation der *Kontingenz* nicht so ganz zu passen scheint, nach ihrer rationalen Begründung durch die, nur eben noch nicht verstandene *ars musica* gesucht wurde: Regelhafte Strukturelemente besaß dieser Teil der Liturgie auch, wie die Zuordnung von Psalmodieformeln zu Antiphonen. Und genau das wollte man rational begründet haben.

Daß allerdings die Schrift von Boethius die unabdingbare Voraussetzung war, überhaupt über Musik konkret *pragmatisch Reden und Raisonieren* zu können, wäre vielleicht ebenso zu beachten, wie der Umstand, daß *das Problem einer Vermittlung von quadrivialer Disziplin und musikalischer Praxis und damit von einem aufs Prinzipielle gerichteten Erkenntnisinteresse mit einem kontingenzbezogenen Darstellungsinteresse* die Musiktheorie des Mittelalters nicht einfach mal so beschäftigt hat, sondern als zentrale Aufgabenstellung verstanden wurde, also klar erkennbare, selbstgestellte Motivierungen besitzt; ein Thema, das ja einige Beachtung in der Literatur, wenn auch nicht mit derart bedeutungsschwangeren Formulierungen gefunden hat. Zu fragen wäre auch, ob das Postulat nach Rationalität im (musikalischen) Handeln, in der Liturgie, wirklich als *kontingenzbezogenes Darstellungsinteresse* adäquat umschrieben ist! Aurelian geht es um rationale Begründung aktueller Regeln, Hucbald um die Erkenntnis der Existenz der Elemente in der aktuellen Musik, also, wenigstens in der formulierten Intention, um die sinnliche Erfahrung durch und in dem Choral, noch nicht geht es ihm — ausdrücklich formuliert! — um korrektes Singen (auch die Formulierung zu den Noten ist abstrakt formuliert); Guido geht es um die Differenzierung zwischen *bestia* und *ratio*, und zwar durch seine Methode der Notation; hier sind, wie noch zu zeigen, einige Stufen zu beachten.

Unzutreffend ist daher jedenfalls, daß Guidos *Micrologus* diese Entwicklung einer *entscheidenden Zuspitzung* zugeführt hätte, ib., S. 175; das ist schon bei Hucbald und erst recht der *Musica Enchiriadis* der Fall, der Guido in der Anlage ja auch folgt: Das Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* setzt den Rahmen und verdeutlicht, wie auch Hucbald, die Relation zur „hohen“ Theorie der *ars musica*.

Guido lehnt die *philosophi*, d. h. die wissenschaftliche *ars musica* natürlich nicht ab, auch hier folgt er ganz der *Musica Enchiriadis* und Hucbald (den er wohl nicht kennt), wie dies auch „Oddo“ tut: Seine Schrift befaßt sich mit den Grundlagen, wie sie von den Vorläufern umrissen worden sind, denen, die für die schreiben, *qui ad initiamenta musicae* gehen wollen, neu ist die Erkenntnis der praktischen Brauchbarkeit des Monochords, die Differenzierung zwischen *cantor et musicus* entspricht Aurelian, den Guido kaum gelesen haben dürfte; Rationalisierung von Regeln und, das ist neu explizit formuliert, die damit verbundene perfekte Beherrschung der Melodien als Leistung der Theorie ist Grundlage von Guidos Schriften — man muß schon die Bedingungen beachten, unter denen solche Texte entstehen und entstehen können. Daß, ib., S. 176, die *poetischen Aspekte* in der *Boethianischen Tradition eine vollkommen untergeordnete Rolle gespielt* haben, ergibt sich aus der antiken Tradition, aber immerhin erwähnt Boethius den Autor und die *musici veteres*, die sich zum Festhalten von Kompositionen in sozusagen ewiger *memoria* der Notenschrift bedient haben, was dann eine Anregung für Hucbald gewesen sein dürfte, auf die Unzulänglichkeit der *usuellen* Neumenschrift hinzuweisen, weil man durch diese die Intentionen des Komponisten nicht klar erkennen könne; und natürlich ist auch Aurelian bewußt, daß Melodien komponiert worden sind; eine Kompositionslehre geben beide nicht.

Daß Boethius wie die antike Musiktheorie generell Musik nicht als mit der Sprache vergleichbare Folge von hierarchisch zugeordneten Formteilen formuliert, ist übrigens bekannt und in der Hirschmann unbekannt gebliebenen Literatur ausführlich behandelt worden; ja Hirschmann scheint völlig unberührt zu sein von dem Wissen, daß in der Umwandlung des (rein formalen) Adrastschen Vergleichs eine der wesentlichen Voraussetzungen zu einer Anwendung überhaupt der antiken Theorie der Melik liegt; d. h. daß die Anwendbarkeit der von ihr definierten Elemente auf die aktuelle Musik des Chorals als verlaufende und gleichzeitig in abstrakten Gestalteinheiten gegliederte Form überhaupt bewußt wird.

In dieser von der *Musica Enchiriadis* grundlegend vorgegebenen Tradition stellt Guidos Spezifizierung auf die Gestalt, die Form der musikalischen Abschnitte und Teile, *syllabae, neumae, partes* etc., das Verstehen des Sinns von Musik in den Formen der Teile und ihrer Formrelationen gerade nichts revolutionär Neues, sondern eben eine Spezifizierung und Konkretisierung eines gegebenen Modells dar; eine wichtige und bedeutsame, aber doch „nur“ graduelle Weiterentwicklung: Der Sinn einer Melodie ist vollendet, wenn die Teile und ihre Relationen nacheinander gehört und dabei in Beziehung gesetzt worden sind, genau dieses Modell gibt die *Musica Enchiriadis* vor — daß es die Oddo zugeschriebenen Schriften gibt, scheint Hirschmann auch nicht bekannt geworden zu sein, wie

er überhaupt die Dimension der Vorgänge trotz vorliegender Literatur zu beurteilen nicht so ganz in der Lage zu sein scheint: Nicht nur die *poietischen Aspekte* fehlten in der Schrift von Boethius weitgehend, trivialerweise, weil die antike Theorie dieses Thema nicht kennt, wenn auch, wie gesagt, nicht ganz, es fehlt sozusagen schon davor völlig die Intention, konkrete Musik als Repräsentant von Quinten, Einzeltönen und Systemen sehen zu können und daher natürlich erst recht die Fähigkeit, Musik als Ablauf einer Folge von Teilen zu sehen, deren Formen in ihrer Relation auf verschiedenen Ebenen erst den vollständigen Sinn einer Melodie ergeben: Die Relation von als gegeben vorausgesetzten Elementargrößen und Ordnungsstrukturen, wie Konsonanzen und Tonsystem, zum Eigentlichen, der Erkenntnis der *ars* als Ausdruck der Tätigkeit der *ratio*, die Klärung der, musikspezifischen, Relation zwischen dem Urteil des *sensus* und dem der *ratio* ist das Thema von Boethius, und auch von Augustin, der aber, und das darf auch nicht übersehen werden, ganz konkrete Formen, die der Rhythmik, als Objekte ansieht, von denen aus diese Relation erkannt werden kann und muß. Darauf kommt es an, und für die Nichtbeachtung dieser kontextualen Bedingungen der von ihm nacherzählten bekannten Inhalte entschädigen die wirklich wundervollen Formulierungen wie z. B., daß *Guido ... topisch-offen* formuliere, kaum. Warum Hirschmann das nun wirklich ausführlich erörterte *Raisonieren* Guidos im 15. Kapitel des *Micrologus* nochmals inhaltlich wiedergibt, ist Verf. nicht ganz verständlich, denn man darf hier doch sicher nicht von Plagiat sprechen?

Man ist auch erstaunt, daß Hirschmann gemerkt hat, daß sich bei Guido *eine Tendenz zeige, die gestalterliche Tätigkeit des musicus von den Vorgaben der Modelldisziplinen Grammatik, Metrik und Rhetorik zu emanzipieren*. Modelldisziplinen waren diese nie, hat es nie gegeben — ausgerechnet die Rhetorik! —, wo in der *Musica Enchiriadis*, der *Scolica Enchiriadis*, bei Hucbald oder auch schon bei Aurelian kann man von solchen *Modelldisziplinen* sprechen? Die traditionellen *artes* sind gerade keine *Modelldisziplinen*, vor allem nicht die trivialen! Die Grammatik bildet ein Beispiel der Verdeutlichung von von Anfang an als autonom verstandenen Verlaufsstrukturen der Musik; *emanzipiert werden* mußte die Musik seit Existenz musiktheoretischer Schriften im Mittelalter von nichts, erst recht nicht von der Grammatik, Metrik oder gar Rhetorik — auf vergleichbare Fehlschlüsse einer neueren Deuterin muß, leider, im Anhang 1 hingewiesen werden: Die Nutzung eines Modells bedeutet nicht die Abhängigkeit des Exemplifizierten vom Exemplifizierenden! Vielleicht sollte man doch einmal bestehende Literatur zur Kenntnis nehmen.

Daß die grundsätzliche, wesentliche Umwandlung des Adrastschen Vergleichs, also seit der *Musica Enchiriadis* Musik als völlig autonome Kunst formuliert, musikalischen Sinn als ausschließlich impliziert, hätte Hirschmann nicht nur aus der Literatur erfahren können, in der gerade dieser Aspekt ausführlich erörtert wird, er hätte dies schon an dem, von Guido übernommenen Postulat nach Übereinstimmung von sprachlichen und musikalischen Zäsuren in der *Musica Enchiriadis* sehen können: Wenn es somit, wie eben in der Literatur nachgewiesen, niemals Modelldisziplinen *Grammatik* etc. für Musik gegeben hat, dann kann es auch keine *Tendenzen zur Emanzipation* von ihnen geben; eine solche *Emanzipation* haben Hucbald und die *Musica Enchiriadis* bereits als selbstverständlich voraussetzen können, denn auch Aurelian gibt zwar Hinweise auf unpassende Textformen etc., daß die musikalischen Formgrundsätze denen der Texte gegenüberstehen, formuliert auch er explizit (wo? das wird man im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch sehen), daß der liturgische Gesang sich von dem Tätigkeitsfeld des *lectoris* unterscheidet, mußte jedem bewußt sein, der die Liturgie erlebt: Die musikalische Form des Chorals nutzt zwar die syntaktische Struktur der vertonten Texte, sie tut dies aber autonom als Musik, funktional ist sie in einem höheren Sinn. Wer hätte jemals eine Emanzipation der Musik der Liturgie von der Grammatik, Rhetorik oder Metrik nötig haben können? Man sollte auch hier die Literatur, oder, wenn das nicht gefällt, die Quellen beachten.

So bedeutend nun die wirklich bewundernswerten Formulierungskünste Hirschmanns auch sind, es ist nicht erkennbar, daß er irgendwo auch nur ansatzweise etwas Neues sagen kann, also bisher Unbekanntes; aber vielleicht ist ja auch Nacherzählen mit eigenen Worten eine wichtige Arbeit; nur sollten dann wenigstens die Kontextbedingungen als Voraussetzung für richtige, relevante Aussagen beachtet werden. Zur Semantik wurde nun auch schon Einiges gesagt, weshalb hier auf weiteres Eingehen verzichtet werden kann — die Semantik von Johannes Cotto spricht Verf. — erneut! — in Zusammenhang mit neuesten Erkenntnissen aus weiblicher Feder zu Hildegards Melodien an.

Die bekannte Forderung an die *cantores*, auch *musici* zu sein, hat also nicht das geringste mit dem Quadrivium zu tun, ja, angesichts der Zeugnisse völlig unfruchtbarer Dauerwiederholung antiker Texte war ausschließlich die auf die Praxis gerichtete, aus der Praxis entstandene — Aurelians Vorbild darf nicht unterschätzt werden, als Repräsentant eines völlig neuartigen Bemühens um Rationalität des eigenen Tuns — Musiktheorie schöpferisch und daher musikhistorisch relevant. Und daß diese Musiktheorie von Hucbald, Regino (noch vorrational), den *Dasia*-Schriften nur den Zweck gehabt habe, irgendwelche *curriculare Ordnungen* an Kinder zu vermitteln, ist schon deshalb ein Fehlurteil, weil die Forderung nach Rationalität des musikalischen Denkens, jawohl, des Denkens von Musik, ohne Anführungszeichen, ja an alle *cantores* gerichtet ist bzw. war, so wie man heute gerne das Postulat der Rationalität an Musikwissenschaftler aussprechen würde, was jedoch im Gegensatz zur Forderung von Aurelian bis Guido keinen Erfolg versprechen kann.

Es handelt sich bei dem System der *Dasia*-Ordnung²¹ des Systems der Melik doch nicht um ein System, das ausschließlich zu didaktischen Zwecken für Kinder entwickelt worden ist, wie ja nach Haas vielleicht auch die Neumenschrift. Aber vielleicht hat Haas ja recht mit der Meinung, daß Calcidii *Commentarius in Timaeum Platonis*, woraus die *Musica Enchiridis* zu Anfang zitiert, eine typische Kinderlektüre war, woraus der rein formalistische Adrastsche Vergleich im Mittelalter eine völlig veränderte Renaissance erhält, das nun wahrlich nicht kindgemäß, sondern sachgemäß gedacht ist (Musik wird erstmalig als Folge von aufeinander bezogenen Teilen verstanden)²².

²¹Die Zeichen sollen nach Auskunft von Mariken Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres*, Leiden et al., 2002, S. 160, zu den *most important contributions* der Schrift von Hucbald gehören, und zwar die *influenced by Boethius' notational signs daseian notation*. Muß man eigentlich immer derart oberflächliche Einführungen in anderswo adäquat behandelte Probleme geben?

²²**Melodie als sprachartige Folge von Einheiten** Es kann einen Autor ja eigentlich nur schmeicheln, wenn das Thema seiner Arbeit nach langen Jahren wieder als etwas völlig Neues vorgetragen wird, wie dies, natürlich ohne Bezugnahme auf ältere spezifische Literatur, Karen Desmond tut, *Sicut in grammatica Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's Micrologus*, *The Journal of Musicology* 16, 1998, S. 467 ff. Und die hübschen tabellarischen Darstellungen, wer wann wo einmal *neuma, syllaba* o. ä. gesagt hat — das tut übrigens auch Augustin in den *Confessiones* (wo wohl?) —, ist vielleicht ja auch ausreichend neuartig; wenn allerdings nicht einmal bekannt ist, daß der Vergleich antike Wurzeln hat, daß er also im Mittelalter grundsätzlich verändert wurde, und schließlich auch deshalb eine geradezu revolutionäre Neuerung des musikalischen Denkens darstellt, wenn also nicht einmal die älteren Erkenntnisse in dem neueren Beitrag auch nur ansatzweise erreicht werden, ist eine gewisse Enttäuschung vielleicht verständlich; jedenfalls scheint es Verf. mit einer einfachen zusammenfassenden Wiedergabe, dessen, was man in den Texten ja bequem selbst lesen kann, vielleicht doch nicht getan; eventuell sollte man die Lektüre selbst deutscher Literatur nicht für völlig irrelevant halten (auch die Ausführungen von M. Bent, *SENSE AND RHETORIC IN LATE-MEDIEVAL POLYPHONY*, s. Anm. 25 auf Seite 58, S. 46 ff., scheinen nicht gerade von Kenntnissen beeinflusst zu sein; weder hat Bower zuerst die Gliederungslehre der mittelalterlichen Musiktheorie erkannt oder formuliert oder gar verstanden, noch läßt sich diese Gliederungslehre — die bei Guido übrigens nicht *rhetoric* oder *grammatic* ist, sondern (wenn man solche Qualifikationen denn benutzen muß) *poetic* — irgendwie aus *analogies and cross-references between treatises in these disciplines* ableiten: Es geht darum, daß eine autonome Theorie musikalischen Sinns aus dem Modell von Musik als Abfolge von in sich und in ihren jeweiligen Relationen zueinander hierarchisch sinnhaften Einheiten mit Sprache verglichen wird, bzw. deren Termini das Modell bilden; eine Beziehung zwischen beiden *artes* liegt gerade nicht vor, denn für die Musik ist die Einzelform des Einzelteils und die Relation

der Formen der Sinnträger — Sprache und Musik sind beide aber gegliederte, zeitlich übermittelte Nachrichten, einmal semantischer, zum andern ästhetischer Art, wie man dies modern rational rekonstruiert formulieren könnte: Die *Musica Enchiriadis* und ihr folgend Guido haben also Musik (vor allem natürlich die Melik) als auf verschiedener hierarchischer Ebene gegliederte Nachricht erkannt, wobei der genuin und einzig musikalische Sinn der Melodieteile außer jedem Zweifel steht, explizit formuliert von Guido.

Insofern erscheint es geradezu absurd, eine nach-Guidonische *conception of pitch* deshalb mit der Grammatik zu identifizieren, weil sie *involves vox ..., and the syllaba ... and the littera*, die einmal die Tonhöhe, die hexachordische Stellung und, ja nicht immer absolut unterschieden von *vox*, den Tonbuchstaben bezeichnen: Wo gibt es in der Grammatik ein solches Ordnungssystem: *The idea of linked vox, syllaba and littera would have been entirely familiar to medieval readers from the standard grammar treatises. ...*, *ib.*, S. 47 — ja, aber mit so total anderer Bedeutung, daß eine Gleichsetzung nur noch verbaler Formalismus wäre. Bent wirft hier völlig Verschiedenes wie Kraut und Rüben durcheinander: Von der eigentlichen musikhistorischen Bedeutung der Formenlehre Guidos hat sie offenbar nichts verstanden; nicht einmal der zwar wortreiche, dafür gedankenarme Autor Heinrich Eger von Kalkar, der tatsächlich die Termini der Abschnittsambitus aus der *Musica Enchiriadis* wieder aus der wohlverdienten Vergessenheit holt (was W. Arlt unbekannt geblieben ist; ed. Hüschen, S. 57, 24), schafft in seiner Kompilation eine solche Verbindung, wenn er sich an die Vorgaben anlehnt, ed. Hüschen, S. 39: *Combinaciones seu consonantiae sonorum, quibus, sicut quasi ex litteris, syllabis et dictionibus componitur oratio, omnis sub sex syllabis cantualibus ... contextitur cantus, tredecim fiunt modis ...*; den eigentlichen Sinn der Vorgabe hat er hier und auch an anderer Stelle nicht verstanden — aber, er spricht von *ornatus*, *ib.*, S. 57, das ist doch etwas Aufregendes für den, der nach Hinweisen auf musikalische Rhetorik sucht, weil er zur Musik selbst nichts zu sagen hat und von der antiken Rhetorik, euphemistisch gesprochen, nicht viel weiß; nur, wenn da zu lesen ist, daß es ein *ornatus* sei, wenn die Melodie *distinctiones habeat legitimas, hoc est, si in puncto sententiae suspensivo dictio colon, i. e. membrum apud rhetores, diastema vero, i. e. disjunctus ornatus apud musicos, non in finali, sed in alia clave decenter pauset. ...*, ed. Hüschen, S. 57, dann sollte man sich doch erst einmal um die inhaltlich konkrete Aussage kümmern: Es geht allein um den Ton eines Binnenschlusses — und da erweist sich die Formulierung des Autors als Wortschwall ohne besondere Bedeutung, denn nicht finale Binnenschlüsse gibt es in der ja allein angesprochenen Gregorianik zu Genüge. Daß Heinrich Eger hier außer einer rein formalen Anreicherung mit Bezügen zu einer nur literarisch existenten „Rhetorik“ nicht sagt, was nicht schon die *Musica Enchiriadis* gesagt hat, sollte beachtet werden, auch wenn man radikaler Semantizist von Musik des 15. und schon 14. Jh. sein sollte (zu fragen wäre allerdings, woher der Autor seine Liebe zur Anführung solcher rein wortformalistischen Assoziationen nimmt). Hinsichtlich der so beliebten Anbindung von Irgendetwas in Musik an Rhetorik darf man übrigens auch fragen, ob wohl Petrus de Cruce für seine Textierungen, die die Versenden — wenn es denn geht — an den Kadenzten der Musik ausrichtet, oder Machaut vor Motettenkomposition Quintilian gelesen hat?

Angesichts der völligen Umwandlung des Adrastschen Vergleichs, der Umkehrung seiner nur auf die abstrakte Ordnung im Tonsystem gerichteten Bedeutung zur Darstellung einer Melodie als gegliederter Verlauf, sprachartig, aber nicht sprachabhängig insofern, als beide Sinn ergeben durch Folgen von hierarchisch einander zugeordneten Teilen und Teilchen, kann S. Rankin nicht gefolgt werden, wenn sie formuliert (nach kurzem Zitat aus der *Musica Enchiriadis*), *Carolingian music*, in ed. R. McKitterick, *Carolingian culture: emulation and innovation*, Cambridge 1994, S. 274 ff., S. 287, daß die *essence of this approach ... can be traced back to classical Latin, and before that, to a Greek source*: Diese Behauptung ist ebenso unzutreffend (Adrasts Vergleich ist rein formalistisch) wie die, daß diese *essence* der Aufstellung von spezifisch musikalischen *commata colaque* in der Melik durch die *Musica Enchiriadis* ausgerechnet bereits in der kurzen Passage in Aurelians Schrift, die auch Alcuin zugeschrieben wird, zu finden sei: Da handelt es sich um eine Übernahme der anderen, aber ebenfalls antiken, atomistischen Tradition, in der auch dem *sonus* — von „Alcuin“ *tonus* genannt und mit den *tropi* „vermengt“, d. h. nicht verstanden —, wie der *littera*, dem *punctum* etc. eben ein Atomcharakter zugewiesen wird. Es ist nicht ganz verständlich, wie solche fatalen Fehlaussagen

auch noch mit Verweis auf Verf. *Musik und Grammatik* „garniert“ werden können, denn da sind die beiden, hier nicht vergleichbaren Traditionen ebenso wie die völlige Neuheit des Ansatzes der *Musica Enchiriadis* deutlich genug formuliert. Gerade, wenn es um das wirklich Neue der Karolingischen Musikkultur geht, sollte man nicht in solcher Weise Falschaussagen machen, die längst durch vorliegende Literatur obsolet gemacht sind; was ist das für eine Disziplin, in der solche Fehler möglich sind?

Auch G. Björkvall und A. Haug machen sich die Sache etwas zu einfach, wenn sie, *Verslehre und Versvertonung*, in ed. U. Schaefer, *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 309 ff., S. 310, davon sprechen, daß *Parallelisierungen zwischen der vox canora der Musik und der vox articulata der Sprache ... sich seit der Spätantike fänden, und seit der Karolingerzeit eine Grundvorstellung der ars musica bildeten*, was letzteres auch heißen mag; mit der *vox articulata* hat Adrasts Vergleich nichts zu tun, es geht nach den nun wirklich klaren Klassifikationen der Grammatik nicht um die *vox*, sondern um die *littera*, d. h. speziell deren Charakter als minimale Größe, als *Atom*, wie man z. B. auch von Muretach ausführlich erfahren kann, ed. Holtz, S. 7, 14. Diese alte „atomistische“ Tradition, die z. B. eben ein Moment der sinnlosen Kompilation des unter Alcuins Namen überlieferten Textes bildet, wird von Adrast rein formal ausgebaut, nämlich durch Vergleich der rein theoretischen Größen — daß z. B. die *syllaba* nicht einfach gleichgesetzt werden kann mit dem *διάστημα* dürfte von vornherein klar sein; Adrast betrachtet nur das Merkmal „Zusammengesetztsein aus kleinstem“.

Genau diese widersinnige Primitivität des Vergleichs übernimmt „die“ *Karolingerzeit* nicht — Aurelian natürlich von vornherein nicht, der aber der der Karolingerzeit zeitlich wohl am nächsten stehende Theoretiker ist —: Die *Musica Enchiriadis*, nicht aber Hucbald, erkennt, daß Musik wie Sprache aus der (zeitlichen) Folge von Sinneinheiten besteht, und dabei syntaktisch hierarchische Einheiten gebildet werden, d. h. daß musikalischer Sinn dadurch „entsteht“, daß, genau wie in Sprache, Töne *neumae*, diese auf höherer Ebene *syllabae* etc. bilden, rein musikalische *cola et commata*. Damit wird aus einem, bei Adrast, rein formalistischen Vergleich, der zudem nur auf der Ebene der Strukturen der Musiktheorie verwandt wird, ein Vergleich, der den zeitlichen Ablauf von Musik wie von Sprache eben als Folge von Sinneinheiten sieht, die jeweils höhere Einheiten bilden, bis mit Ende des „Satzes“ eben der vollständige Sinn erfaßt ist.

Die Grammatik kennt dieses Prinzip des „Zusammengesetztseins“ in Teilen, die sich zeitlich folgen, natürlich sozusagen an sich, wozu wieder Muretach zitiert sei, kaum ein verdächtiger Zeuge, *In Donati Artem Maiorem*, CCCM XL, ed. L. Holtz, S. 7, 20: ... *ita de littera sentiunt, quod volumen dividitur in sententias, sententiae in versus, versus in partes, partes in syllabas, syllabae in litteras; littera autem indivisibilis est et idcirco minima nuncupatur*. Dies gehört in den Bereich der Elementarhaftigkeit der *littera* und beschreibt in der Grammatik automatisch „ablaufende“ Teile, allerdings nicht als solche, sondern, hier doch recht primitiv, als gegebene, abstrakte Einheiten verschiedener Hierarchie; Grundlage ist auch hier die hierarchisch differenzierte „Zusammengesetztheit“ beginnend mit elementaren Größen.

Diese Vorgabe der *Musica Enchiriadis*, die ihre Bedeutung übrigens auch für die Mehrstimmigkeit des „abschnittbildenden“ *organum* hat (Waeltner, korrekt nach den Texten, *schweifendes Organum*), wird von Oddo weiter ausgeführt (Verf. ist bekannt, daß die Zuordnung unsicher ist); Guido nun geht einen Schritt tiefer, weil er nicht nur die Eigenschaft formuliert, daß Musik eine solche hierarchisch gegliederte Folge von Formteilchen und Formteilen ist; Guido versucht den Sinn solcher musikalischer Formteile zu spezifizieren und muß dabei bemerken, daß dieser Sinn in der jeweiligen Form und den Formbeziehungen liegt; genau dieses herstellungsmäßig formbezogene Denken führt ihn zwangsläufig auf den Vergleich nun mit dem *metricus*, der, in diesem Modell, ja auch die Teile von Versen sprachlich herstellt — daß auch dieses Modell unzulänglich ist, ergibt sich leicht daraus, daß die Versmaße ja fest gegeben sind, nicht vom *metricus* erfunden, dieser also die Silben und Wörter „nur“ entsprechend auswählen und zusammensetzen muß. Davon abgesehen, wird in beiden Fällen die Gestalt geformt bzw. komponiert, Teilchen nach Teilchen, Teil (aus Teilchen) nach Teil, bis der Schluß erreicht ist.

Zu behaupten, daß dadurch *der Musik ein höherer Grad an formaler Organisation zugesprochen oder abverlangt werde, als wenn sie lediglich mit „der grammatisch geregelten Rede im allgemeinen“*

Insofern als die Forderung nach Rationalität ja allgemein „kantorsch“ gemeint ist, und auch Haas bis jetzt noch nicht nachgewiesen hat, daß der Choral und die organalen Ausführungsweisen ausschließlich von Kindern gesungen worden sind (nur weil das Phänomen des, quasi, Oktavabstands zwischen Knaben- und Männerstimmen ab und zu angesprochen wird, wie bei Hucbald?), darf man natürlich fragen, ob die Formulierung der *Musica*

verglichen würde, ib., erscheint schon deshalb als inadäquat, weil die *Musica Enchiriadis* nicht *allgemein* vergleicht, sondern ganz klar autonom musikalische Formteile formuliert, in ihrem Ambitus gemessen durch *diastemata et systemata*, aber auch weil Guido sich natürlich auf die Musik bezieht, die prosaischen Text vertont: Guido verlangt nicht irgendetwas mehr *ab*, sondern interpretiert den Vergleich hinsichtlich dessen, was jede, es sei betont, jede komponierte Musik an Sinn hat: Die Folgen und die Relationen von Formteilen; da wird Musik kein *höherer Grad zugesprochen*, sondern ganz einfach der gegebene Rahmen expliziert: Diese Formmerkmale sind klassifizierbar, z. B. wenn *motus motui appositus* ist, je nach Gestalt der einzelnen *motus* und je nach Relation dieser konkreten Erscheinungsweise von *neumae syllabaeque* — es handelt sich dabei im Verständnis von Guido ebenso wie seiner Vorgabe der *Musica Enchiriadis* um autonom musikalische Formteile, nicht um eine Textnatur von Musik oder ähnlichen Unsinn.

Vollkommen unverständlich wird daher auch die Behauptung, ib., S. 311: *Der in Guidos Reflexionen zum Ausdruck kommende Respekt des musicus vor den formalen Standards der Versorganisation macht es wahrscheinlich, daß aus seiner Sicht eine einsichtsvolle Vertonung von Versen ein Verständnis ihrer Formprinzipien voraussetzt und damit eben auch Vertrautheit mit dem Fachwissen der ars metrica.* Guido hat nicht *Respekt*, sondern — zumal er keine speziellen metrischen Verse anführt, allerdings rhythmische Verse verfaßt — zieht das *tertium comparationis* heran, daß metrische Einheiten in ihrer Folge und ihrer Relation irgendwie rational, z. B. zahlmäßig, proportional geordnet sind (ohne daß er dazu Konkretes sagt), und daß solche Relationen bestehen; und daß ausgerechnet Guido, der Erfinder der Guidonischen Textvertonungsweise die *Sicht* habe, *eine einsichtsvolle Vertonung von Versen* setze ein Verständnis ihrer Formprinzipien voraus, kann nur als völliges Mißverstehen oder formalistisches Assoziieren von Guidos klaren und rationalen Ausführungen bewertet werden: Es geht darum, daß Musik als Folge von Formteilen von deren Form und deren gegenseitiger Relation bestimmt ist, d. h. ihren Sinn darin findet, daß z. B. zwei aneinandergrenzende *neumae* spiegelbildlich, eine hinaufgehend, eine hinuntergehend, o. ä., als *motus* elementar formuliert, formbestimmende Relationen haben — genau das hat, abstrakt gesehen, auch die metrische Form als Merkmal, da kann einem Daktylus der Versfuß folgen, der ihm eben folgen kann. Das hat nicht das Geringste mit *einsichtsvoller Vertonung* von Versen zu tun — und wo muß man dann fragen, gibt es im Mittelalter, vor allem vor der klaren rhythmischen Notationsmöglichkeit der Modalrhythmik Vertonungen metrischer Dichtung — Riou hat zu den Quellen etwas zu sagen –, die in der Melodik oder überhaupt in der Notation klar die metrischen Quantitätsfolgen wiedergeben? In dem angesprochenen Beitrag jedenfalls gibt es das nicht, denn die Beachtung von syntaktischen Grenzen ist auch dem „prosaischen“ Choral eigen: Nachzuweisen wäre also, ob rhythmische Lieder ganz anders vertont werden als metrische, ja ob es vielleicht bei Leonini eine ganz besondere Mischform gibt (man muß die Ausführungen zu dem Namen bei R. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 40 f., gelesen haben, um den Ausdruck *Galimathias* recht innerlich verstehen zu können: Was das mit dem Komponisten *Leonin* zu tun haben könnte, dessen Werke ja schriftlich als solche erhalten sind, nicht als Improvisationen, muß der Leser von Flotzingers Wörtern wohl selbst herausbekommen; aber, immerhin, die Namen sind ja gleich, also muß Flotzinger auch dazu etwas liefern, wenn er über Leonin schreibt). Eine Anbindung an Guidos Spezifizierung des Verständnisses von Musik als sprachartig — eine auch für modernes Denken, soweit solches vorhanden, gültige Vorstellung — ist aber ausgeschlossen. Man sollte in moderner rationaler Terminologie eher davon sprechen, daß das Modell der *Musica Enchiriadis*, das Guido ausbaut, den Nachrichtencharakter von Musik — Erkennen der Gestalt als Folge von Gestalten und ihren Relationen — verdeutlicht durch Vergleich mit der entsprechenden Struktur der Sprache. Davon zu differenzieren ist das fast schon triviale antike atomistische Modell in seiner Anwendung auch auf Musik.

Enchiriadis, ed. Schmid, S. 10, 1 (vgl. Uchubaldus, *Enchiridon*, ed. Schmid, S. 191, 123²³): *Igitur, quem in his studere delectat, det operam, quatinus propriam cuiusque soni vim calleat dinoscere, dehinc in miscendis sonis quotumcumque ptongum sive in gravem, seu in acutam partem celeriter capere, ut, et virtute et karactere, quotus quisque sit sonus a sono, liquido contempletur. ...*²⁴ ausgerechnet an Kinder gerichtet gewesen sein soll: Wenn dies der

²³... *non parum enim ad investigationem sonorum ... Igitur, quem in his studere delectat, det in primis operam, quatinus propriam vim cuiusque soni queat dinoscere, et ad primum auditum calleat, quis sit sonus ille et quis ille; deinde in miscendis sonis, quotumcumque sonum sive in gravem partem velit, sive in acutam velit, celeriter capiat ...*; der hier als Probstein des erreichten Wissens aufgerufene *primus auditus* ist in der Formulierung der wesentliche Unterschied. Die Anrede: *Quem in his studere delectat ...* kommt nochmals vor, ib., ed. Schmid, S. 192, 38. Auch hier wird dieses Wissen abstrakt eben als Wissen, nicht als Voraussetzung richtigen oder gar schönen Singens der liturgischen Lieder formuliert! Dieser Abstraktionsgrad der Darstellung, wird auch im, ib., S. 193, 164, genannten Beispiel erkennbar, das rein analysierend angeführt wird, als Beispiel für mögliches *misceri sonos*, was auch für die Darlegung der diatonischen Verschiebung gilt, ib., S. 204, 458, wo man *sieht*, wie *dieselbe Melodieform* bei der diatonischen *transmutatio* verändert wird — hier findet sich kein Hinweis auf korrekte Ausführung der Melodien; auch in dieser kleineren, vielleicht der *Musica Enchiriadis* vorausgehenden Schrift findet sich der gleiche Abstraktionsgrad. Anders ist dies dann zu Anfang der *Scolica Enchiriadis* und der *Commemoratio brevis*. Vor einer Verkünderung dieser Theorie sollte dieser Umstand Beachtung finden.

²⁴**Der Sinn der Beherrschung der „sensualen“ Grundlagen der Musik in Traktaten vor Guido in Bezug auf das Modell von Boethius und Augustin** Vgl. die Parallele in der *Elaboratio dicta Parisiensis*, ed. Schmid, S. 191, 126 seq., die wie in der vorigen Anmerkung insgesamt zitiert, etwas anders weiterfährt, nämlich vor der Mischung der Töne erst das Wissen um jeden einzelnen ausdrücklich ansprechen will: ... *det operam, quatinus propriam vim cuiusque soni queat dinoscere, et ad primum auditum calleat, quis sit sonus ille et quis ille; deinde in miscendis sonis ...* Natürlich ist dies eine auf dem konkreten Beherrschen der rationalen Struktur der Skala beruhende Einschätzung des Sinnes von Musiktheorie — nur, auch in dieser *Elaboratio* stellt dieses konkrete Wissen die Voraussetzung dar für die Erreichung des eigentlichen Wissens, ed. Schmid, S. 192, 133: *Ita virtute igitur et caractere quotus quisque sonus a sono, liquido contempletur, qui musicae rationi studere voluerit, et deinceps valebit armoniae mirabilissimas ingredi rationes.* Mit *deinceps* ist das eigentliche Ziel angegeben, genau wie in der Einleitung zu Hucbalds *Musica*. Letztlich entspricht diese Anordnung des Stoffes bzw. diese Sicht der eigenen Musiktheorie inhaltlich der Basis der *musica instrumentalis* bei Boethius: Ohne die „Vorgabe“ des *sensus* bzw. speziell des *auditus* wäre ein Urteil der *ratio* und damit eine Erfassung der Gründe ausgeschlossen, ed. Friedlein, S. 195, 18 (s. Anm. 85 auf Seite 172): Man könnte, *cum grano salis* also diese frühe mittelalterliche (vornehmlich die Melik betreffende) Musiktheorie als Erweiterung der von Boethius um die Konkretisierung dessen sehen, was der *auditus* eigentlich leistet. Man muß, um rationales Wissen erwerben zu können, in diesem spezifischen Fall, eben erst einmal die Urteile des *sensus* überhaupt kennen, um sie dann an die *ratio* „weiterreichen“ zu können. Angesichts der Wertung des „wirklichen“, d. h. konkreten Chorals war diese Erweiterung sozusagen nach unten auch ein naheliegender Ansatz, denn die Idee einer Korrektheit des Chorals im Sinne der Theorie ist schon von Aurelian ansatzweise vorgegeben, bei Hucbald dann erreicht, nicht allerdings als formuliertes Postulat, den Choral richtig zu singen — das findet man dann in der *Scolica Enchiriadis* als Erklärung der traditionellen Definition von Musik (z. B. bei Augustin überliefert) —, sondern als Voraussetzung, daß nämlich die (exakten) Intervalle der Theorie (natürlich) im Choral zu finden sind.

Die mögliche Ungenauigkeit oder auch Fehlerhaftigkeit des Urteils des *sensus* setzt der *Pariser Traktat* ebenfalls selbstverständlich als Argument ein, ed. Schmid, S. 209, 100, zum *organum regulare* (damit war übrigens natürlich ein Ansatz für ein Verständnis von Theorie als unabdingbare Voraussetzung der Korrektheit einer konkreten Erscheinung gegeben): *Auditu quoque, nisi usus perversior sensum hebetaverat, organum magis vel minus rectum discernitur, quia naturaliter magis delectat,*

Fall gewesen wäre, dann ja wohl an die Kinder, die in Klosterschulen dem geistlichen Amt

quod magis naturali armonia coadunatum est. Auch dieser Traktat basiert auf nicht völlig trivialer philosophischer Vorstellung: Der *auditus* kann natürlich das *magis vel minus rectum* beurteilen (das absolut Richtige kann er nicht bewerten), es sei denn, er ist durch einen *perversior usus* verdorben bzw. stumpf, also zur Beurteilung zu grob gemacht worden. Die Voraussetzung ist, daß natürlich die *delectatio sensus*, die Art des Urteils, die dem *sensus* eigen ist, direkt mit dem *naturale* zusammenhängt, weil dies nun wieder mehr mit der *naturalis armonia* vereint ist — volle Einheit ist unerreichbar, die natürliche Ordnung aber kann, eben weil sie natürlich ist, auch der *sensus* durch das Urteil, *delectatus* zu sein, ansatzweise erahnen. Diese Argumentation ist deshalb von Interesse, weil die Darstellung des *organum* im *Pariser Traktat* die (wenigstens so eingeschätzte) total rationale Begründung der *Musica Enchiriadis* aus der Natur des Tonsystems ja nicht kennt, sondern ein (von Ungenauigkeiten abgesehen) eher willkürliches System von zwei Regeln setzt. Deren Verbindung zur *armonia naturalis* erscheint daher viel weniger zwingend als die Begründung in der *Musica Enchiriadis*: Wurde deren Vorgehen etwa von diesem Dilemma verursacht?

Auf eine Kinderlehre erscheint also der Ansatz von *Uchubald* gerade nicht reduzierbar zu sein; natürlich ist auch für *Hucbald* die Relation von *sensus et ratio* gültiges Kriterium für Richtigkeit: Der *sensus* ist nicht etwa ausgeschieden, er ist gleichberechtigter, wenn auch nicht endgültiger „Partner“ von Bewertungen, vgl. etwa Anm. 182 auf Seite 352 (zum Urteil über die *socialitas* von Tonarten).

Die Notwendigkeit, den *sensus* zu beachten, formuliert auch *Berno*, und zwar an der Stelle, an der das Problem abgehandelt wird, daß man ja auch, ed. Rausch, S. 64, 14 *sine artis huius notitia bene canere* kann, ohne daß der Betreffende irgendetwas von Intervallen etc. weiß; *vultque solummodo aurium sensui credere, non autem rationi magistrae — cum utrorumque iudicium sit exquirendum, amplius tamen rationis ...*: Natürlich gilt auch das *iudicium aurium*, nur — und hier zitiert *Berno Augustins* Bewertung singender Tiere —, muß natürlich der *ratio* in ganz anderer Weise vertraut werden. Ganz ohne *sensus* geht es eben nicht — auch bei *Boethius*, nur daß der *sensus* jetzt in der aktuellen Musik sozusagen einen konkreten Träger hat, eine erste *superficies*, die Objekt der Theorie darstellen kann, d. h. einen Träger, der vor allem, aber nicht nur die Elemente der Melik „liefert“, sondern auch eine musikalische Form darstellt: Das ist der wesentliche Unterschied der beiden Konzepte, der sich sozusagen exemplarisch in der Umwandlung des *Adrastischen* Vergleichs zeigt.

Die einfache Behauptung von *Mariken Teeuwen*, *Harmony and the Music of the Spheres*, Leiden et al., 2002, S. 158, *After all, the content of Boethius' treatise is number, not sounding music. ...*, muß daher differenziert werden, denn natürlich, wie der Verweis auf die Musikvorliebe der *Gothen* zeigen kann, wenn man schon die Intention des Textes nicht zur Kenntnis nehmen will, ist die *musica instrumentalis* die für Menschen allein faßliche Erscheinung von Musik, die, die in Instrumenten hörbar ist, womit virtuell alles an erklingender Musik abstrakt erfaßt wird, nämlich in Bezug auf die Ordnung der Elemente dieser *musica instrumentalis*, woraus man dann auf die Natur der anderen beiden *musicae* schließen kann. Insofern trifft die Formulierung von *Mariken Teeuwen* nicht zu — selbst *Augustin* geht natürlich und der Intention seines Verständnisses von *musica* entsprechend zwangsläufig von konkreten Erscheinungen der Schönheit, nämlich konkreten, sogar einen *Horaz*vers einschließenden Schönheiten von sicher nicht nur fiktiv gemeintem Vortrag von Versen und Rhythmen (im antiken Sinne!) aus: Die sinnliche Erscheinung ist auch für ihn natürlich Grundlage.

Weil die antike Musiktheorie aber von vornherein als Objekte ausschließlich die als Elementarlehre zu bezeichnenden Merkmale von Musik kennt — explizit, wie von *Plutarch* zu erfahren —, nicht aber die musikalische Form, konnte sie ebenso von vornherein keinen Grund oder Anlaß für eine Beachtung konkreter musikalischer Formen geben. Genau diese Einschränkung verstärkt die spätantike Vorstellung, zumal die Musiktheorie schon lange vorher aufgehört hatte, auch nur die Klanglichkeit der Elemente dieser *ars* konkret zu untersuchen; dies konnte man als garantiert ansehen, zumal es ja nur auf die Aufweisung des Weges von einer im *ordo* niedrigen Schönheit zur eigentlichen Schönheit, ja speziell auf die Erkenntnis der Erkenntnisfähigkeit der *ratio* ankam. Ein wenig differenzierter sollte man diese nicht ganz trivialen Sachverhalte schon betrachten.

geweiht, im Choralsingen unterrichtet wurden! Auch Haas wird kaum glauben machen wollen, daß ein zum Unterricht von Kindern — vielleicht zum Selbstunterricht von Fünf- bis Sechsjährigen, so in dem Alter, in dem Rembrandt so treffend den Haupthelden im *Raub des Ganymed* und damit seinen Verehrer bzw. dessen betreffende Natur geschildert hat? — gedachter Text diese als künftige *cantores* so ansprechen könnte! *Quiconques veut deschanter* o. ä. lautet die bekannte Formulierung viel später (s. u.), wo sozusagen die musikalische Rationalität der Praxis eine *ars liberalis* wird: Und das heißt doch, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* weder Musik als Teil des Quadriviums hat unterrichten wollen, noch als *curriculum* für Kinder, sondern als autonome Darstellung musikalischer Strukturen; das muß man beachten, er sagt nicht einmal, *Quem canere in ecclesia delectat*; was schon für den Sänger der Liturgie eine recht merkwürdige Formulierung wäre! Nein, er findet eine Formulierung, die den Adressaten als interessierten Leser, als Studenten der Musiktheorie voraussetzt, der natürlich entsprechende praktische Fähigkeiten haben muß — ohne daß dadurch die Aufgabe der Erkenntnis der Struktur in den Hintergrund träte: Nicht nur in dem Teil, in dem der eigentliche Sinn der Darstellung der Mehrstimmigkeit bestimmt wird, nämlich als *ornamentum* der liturgischen Musik, und damit trivialerweise von höchster Wertung, nein, gleichberechtigt auch als *superficies*, deren Gesetze zu erkennen, eine Gabe Gottes darstellt, deren Sinn wieder darin besteht, seine göttliche Ordnung erahnen, natürlich nie vollständig erkennen zu können — fast schon eine Art der Offenbarung, was man aus der *ars musica* in Gestalt von Pythagoras ja auch schon kannte, wenn er nach Boethius *Divino nutu* die Proportionen entdeckt hat. Das nimmt übrigens Guido konkretisierend auf, wenn er davon spricht, daß die *ars musica* — als *musikalische Kunst* zu übersetzen, trotz aller Vorstellungen von M. Haas — im Gegensatz zur Metrik keine exakten proportionalen Relationen von Abschnitten als absolutes Postulat der Begründung des musikalischen Schönen kennt, ed. Smits van Waesberghe, S. 167, 18: ... *in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem, etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id, quomens, in qua est ratio, delectatur.* ... Nein, oft genug können wir den Grund nicht erkennen, warum „eine“ Musik schön ist, dennoch handelt es sich um eine *delectatio mentis*, muß also der *ratio* zuzuordnen sein. Damit wird Augustins Vorgabe aus *De musica*, wie auch die Behauptung strikter Proportionalität als Grundlage von sinnlich Schönerem so überwunden, daß hier der die musikalische Wirklichkeit betrachtende Geist Guidos den Weg über Augustin hinaus weist: Es gibt rational „unklare“ Erscheinungen des musikalisch Schönen, die aber dennoch — das bleibt unerforschliches Geheimnis Gottes — mit der *ratio mentis* verbunden sind; eine wirklich neuartige Sichtmöglichkeit musikalischer Schönheit wird hier eröffnet: Guido ist auch hier einer der ganz Großen der Musikgeschichte²⁵.

²⁵**Grenzen der (Musik-)Wissenschaft in Bezug zu Gott u. a. in der *Musica Enchiriadis* und Neuestes zur Bedeutung ihres Schlußabschnitts, *cor*, *ratio* und *vox* als Elemente der Musiktheorie** Eine Parallele zu dieser Unterscheidung zwischen wissenschaftlich/rational „Wißbarem“ und — diesseits — für immer Verborgenen dürfte die Formulierung einer von Mariken Teeuwen herausgegebenen Glossierung von Martianus Capella darstellen, *Harmony and the Music of the Spheres*, Leiden et al., S. 169, zu Dick, 60, 1 (der Benutzbarkeit der Ausgabe von C. E. Lutz wegen soll hier der Bezug auf die Ausgabe von Dick beibehalten werden) — die von Teeuwen synop-

tisch beigefügte Glosse von Johannes Scottus kennt diesen Passus, verständlicherweise, nicht —, wo es um die sich ihre, von Athanasia/Philologia *evomierten* Anteile sammelnden Wissenschaften geht: *Sed cum talia virgo undanter evomeret, puellae quamplures, quarum Artes aliae, alterae dictae sunt Disciplinae, subinde, quae ex ore virgo effuderat, colligebant in suum unaquaeque illarum necessarium usum facultatemque corripens.* Was gemeint ist, ist klar, das Allgemeine wird in bzw. für die *artes* spezifiziert; der Glossator macht daraus etwas ganz anderes: *Bene dicit in suum necessarium usum et facultatem, quia dum advivimus, non omnia capere possumus.* Man sieht, wieviel tiefer die Überlegungen der *Musica Enchiridis* in der Formulierung gehen, die Vorstellung der Begrenzung besteht beim Glossator, wenigstens formal, nur in der Begrenztheit des Lebens; darunter kann aber natürlich eine grundsätzliche Vorstellung von der Unerreichbarkeit vollen Wissens im diesseitigen Leben wie in der *Musica Enchiridis* stehen.

Daß dies gemeint sein dürfte, ergibt sich aus einer etwas später, zu Dick, S. 60, 14 gesetzten Glosse, ed. Teeuwen, ib., S. 172: *Omnia, quae vomuit Philologia, ad significationem mundanorum studiorum posita sunt. Humana enim studia aliquando fallunt, quia in hac vita artium veritas apparere non potest. Ideoque inflantur quasi quodam superbiae humore illi, qui illis utuntur. ...* Der Schlußsatz erscheint angesichts der eigentlichen Aussage höchst unpassend; gemeint ist wohl, daß es Menschen gibt, die sich aus Stolz der Wissenschaften sozusagen absolut zur Erkenntnis benutzen wollen. Klar ist aber, wie wichtig dem Glossator der Hinweis auf die absolute Unzulänglichkeit der irdischen Wissenschaften ist, denn auch an dieser Stelle gibt Martianus Capella nur indirekt einen Grund für die Glossierung; indirekt, weil er das Verteilen, die Spezifizierung schildert, die so interpretiert werden konnte — gerade diesen Gedanken nimmt der Glossator aber nicht explizit auf. Vielleicht geht seiner Formulierung aber doch tieferreichendes Denken voraus. Die Frage braucht hier nicht weiter erörtert zu werden; Mariken Teeuwen sieht solche Probleme in ihrem Kommentar nicht.

Dabei findet man eine weitere Parallele in gewisser Entsprechung zu dem von Martian selbst Gesagten: Die *Ars musica*, gefragt nach ihren Regeln, gibt nach Auskunft über ihren Abstand zu Unzulänglichkeiten der irdisch menschlichen Kreise, zur Antwort, daß Auskunft über die Regeln der *stellantes caeli orbes* zu geben verboten sei. Die rasende Geschwindigkeit der Himmelsmaschine sowohl *concinat et agnoscat*; hier ist Erkennen und Ausführen identisch, ed. Dick, S. 490, 1. Hierzu nun bemerkt eine Glosse: *Nullus enim rationem debet dare de armonia caelesti, quia nimiae profunditatis est, quia ibi non est vox humana, nisi tantummodo sonus.* Wie Mariken Teeuwen, ib., S. 195, Anm. 67, hieraus folgern kann: *The commentator thus says that although Harmonia brings harmony to the spheres, she is ignorant of the how and why of its functioning, because it has too much profundity ...*, ist unerfindlich, zumal *nullus* schon des *genders* wegen nicht gut auf *Musica* zu beziehen ist und die *Ars musica* natürlich ihre Regeln kennt: Sie zu sagen ist verboten — genau das steht im Text von Martian, der ja schließlich auch einen Sinn hat.

Bemerkenswert ist jedoch die Terminologie der Glosse: *Vox humana* repräsentiert ersichtlich die irdische, d. h. körperlich sinnlich faßbare Musik, also das, was Boethius durch *musica instrumentalis* erfaßt, *tantummodo sonus* dagegen kann nur den reinen Klang der Sphären bzw. ihrer schnellen Bewegung bedeuten.

Der Umstand, daß damit *sonus* terminologisch nicht spezifisch verwandt wird, und daß auf die Klassifikation von Boethius überhaupt keine Rücksicht genommen wird, weist daraufhin, daß der Glossator davon kein Wissen besaß, bzw. die entsprechende Einteilung von Boethius nicht verstanden hat. Die Nennung der zu tiefen *profunditas*, die sich bei Martian nicht findet, weist auf eine auch terminologische Nähe zur entsprechenden Formulierung der *Musica Enchiridis* hin. Es handelt sich also um ein gemeinsames Konzept der Begrenztheit menschlicher Erkenntnisfähigkeit gerade auch

in Musik.

Die besondere Leistung der *Musica Enchiriadis* kann man auch bemerken, wenn man den anonymen Kommentar zu Augustins *De musica* liest, da findet man z. B., ed. P. Le Bœuf, *Un commentaire d'inspiration érigénienne du «De musica» de Saint Augustin*, in *Recherches Augustiniennes* vol. XXII, Paris 1987, S. 254, 45 (es geht um die Definition des ... *bene modulari*): *Non dixit «musica est bona modulatio», sed dixit: MYSICA EST SCIENTIA BENE MODULANDI ..., ne ars existimaretur in corporalibus sonis comprehendī, et non in mentis rationabilibus motibus; nam modulatio sine scientia potest esse, bona vero modulatio sine artis peritia esse non potest.* Es folgt danach nicht etwa ein Verweis auf konkrete *bona modulatio*, für die man einen exemplarischen Beweis in der Musik der Liturgie hätte finden können, sondern die topische Ableitung der Musik vom Wasser, ... *consonantia vocum in sono undarum notata est ...* Der Kommentator verharrt im Rahmen allein der Begriffe; die das Zitat abschließende Formulierung hätte eigentlich den *cantor musicus* einfallen lassen müssen: *bona modulatio sine artis peritia esse non potest.* Diesen Satz könnte man als Formulierung des Postulats von Guido interpretieren: Musik kann nicht einfach animalisch „gemacht“ werden. *Gut* kann sie nur bei rationalem Wissen der Sänger sein — genau ein entsprechender Verweis fehlt bei dem Anonymus auch sonst in seiner Schrift gänzlich, womit seine Formulierung nicht als Zeichen einer, wesentlichen, Erweiterung der Vorgabe von Augustin angesehen werden kann: Dies wäre die Erkenntnis, daß auch eine konkrete Tätigkeit als ausübender Musiker in den Rahmen von *musica* als *ars/scientia* eingebracht werden kann, wenn man vom Sänger die entsprechende Rationalität, also nicht einfach nur korrektes Singen, sondern klar das Wissen sozusagen um den Zeichencharakter von „körperlicher“ Musik (neben ihrem liturgischen Sinn!) erwarten kann.

Dies sagt dann die *Musica Enchiriadis* und hat damit die auch für Augustin wie Boethius selbstverständliche Bedeutung der sinnlichen Erscheinung (speziell von Musik) für sozusagen das spezifische In Gang Setzen der *ratio* auf die erscheinende Form von Musik ausgedehnt. Diesen Schritt hat der Anonymus offenbar nicht getan, er formuliert so, daß man sogar einen gewissen Widerspruch zu Augustin herauslesen muß. Daß nur Elliptizität des Ausdrucks für diesen Eindruck verantwortlich sei, kann man ebenso wenig beweisen wie das Gegenteil, der Verzicht auf jeden Zusatz macht eine Deutung im Sinne der Aussage der *Musica Enchiriadis* aber höchst unwahrscheinlich, denn auch an einer späteren Stelle findet sich in Bezug auf die wertlose „Musik“ der Unterhaltungskünstler die Formulierung, ib., S. 255, 63: ... *multa delectant aures populares, cum sint vilissima, nulla arte ornata, ut sunt cantationes et saltationes mimorum ad ludibrium hominum ...*, worauf die übliche Abwertung dieser *mimi* etc. folgt (darunter auch die „Erklärung“ des Wortbestandteils *strio*). Die Wendung, *nulla arte ornata* zwingt eigentlich zur Folgerung, daß es dann auch das Gegenteil geben müsse, eine Musik, *arte ornata*, die für die anzunehmende Entstehungszeit, also etwa um die Zeit von Johannes Scottus Eriugena, klar in der Musik der Liturgie existiert haben muß. Wenn diese aus Sichtweise der Musiktheorie, des Programms von Aurelian, geradezu zwingende Folgerung nach Angabe der Opposition vom Kommentator mit keinem Wort angesprochen wird, muß man die Formulierung anders lesen, nämlich als ziemlich ungeschickte Erklärung des Umstands, daß nach Augustin derartige Musik von vornherein keine Beziehung zur *ars* haben kann; deshalb kann aber auch kein „Gegenteil“, eine der *ars* gemäße Musik angeführt werden.

Auch an anderen Stellen dieses Textes begegnen strikt, Augustinisch gesehen, Merkwürdigkeiten, die anscheinend den Kommentator geradezu in modern mittelalterlicher Weise von zwei Arten von Musik einer „animalisch“ irrational vorgetragenen und einer von der *ratio* des Ausführenden beherrschten Musik sprechen zu lassen scheinen, z. B. (ib., S. 257, 129):

... *potest aliquis bene ac numerose per intervalla temporum et dimensionum membra*

movere et vocem, et propter illam numerositatem bene moveri videtur, quia motus ipsius audientium et videntium sensus mulcet. Sed si numerosus motus illius non propter severitatem, i. e. modestiam, artis, sed propter quandam lasciviam corporalium sensuum efficitur, male utitur ille motu illo numerosos suo (i. e. intervallis temporum et proportionum distinctus).

Qui dum per se bonus sit propter suam numerositatem, eo tamen male uti potest, qui in eo non artis finem, sed plausum vulgi appetit.

Lascivire enim est aurium seu oculorum libidine, seu aliorum sensuum, male uti, hoc est inhoneste et irrationabiliter uti.

Unde aliud est modulari, quia modulatione sola male uti quis potest, bene modulari vero solis artem scientibus convenit et proprium est. Ad differentiam igitur appetentium modulationem additum est bene modulari, ut modulari ad lascivos et abusivos, bene modulari vero ad scientes et peritos artis solummodo referatur. ...

Weil der Mensch die Proportionen der Musik, natürlich einschließlich rhythmischer Bewegung, also Tanz, nach Augustins Vorgabe in sich trägt, kann er grundsätzlich, unabhängig vom Zweck, schöne Melodien beurteilen, hervorbringen und auch genießen. Für Augustins Argumentation ist die Minderwertigkeit des aktuell „Musikmachen“ argumentativ besonders gut durch den Verweis auf die Abhängigkeit vom Beifall der, viehähnlichen, Massen zu begründen; dieses Argument ist aber nicht wesentlich: Wer nur deshalb „Musik macht“, um schöne Melodien von sich zu geben, oder entsprechend rezeptiv handelt, sündigt, weil er von der *curiositas animi* getrieben den Blick der Seele zu einer unter ihr stehenden Schönheit richtet. Ob es wirklich eine schöne Musik geben könnte, die durch die Einstellung ihres Produzenten und eine Einstellung ihres Hörers gut in dem Sinne sein kann, daß man ihr Hören ausschließlich deshalb unternimmt, um den Blick der Seele auf Höheres zu richten, ist für Augustin in *De musica* ein nicht formuliertes und nicht erklärtes Problem, das gelingt erst in den *Bekennnissen*, wo Musik nur dann, wenn sie durch Gottes Wort *animatur*, also Teil vom Ewigen erhält, auch konkret klingend gut sein kann, aber immer der Gefahr ausgesetzt ist, daß die Liebe zur Schönheit die Seele auch dabei ihres Wesens vergessend nur noch die sinnliche Schönheit des musikalischen Klingens erleben läßt — und somit zur Sünde führt.

Der Kommentator dagegen spricht von einem *modulari*, das *propter severitatem, i. e. modestiam, artis* stattfindet, und dann mit der Qualifikation *bene modulari* versehen werden kann. Die *modestia* erinnert an die *olim modesta ac pudens musica* im 1. Kapitel der Musikschrift von Boethius, so daß tatsächlich die Frage bleibt, ob der Kommentator hier in dieser Weise gedacht haben könnte — zu einer Konkretisierung reicht es nicht (daß er wenigstens das erste Kapitel zur Kenntnis genommen hat, erweist sich in Bezug auf die bei Augustin nicht gerade logisch, parataktisch aus anderer Argumentation herrührende Erwähnung der *großen Männer*, die Musik zur Erholung, ohne von ihr erfasst zu werden, hören können; ein sozusagen erratisches Rudiment der Aristotelischen Erholungstheorie, die aber in die andere Argumentation nicht paßt; dazu zitiert der Kommentator genau passend Boethius, *ib.*, S. 258, 178). Die Formulierungen des Kommentators machen — oberflächlich gesehen — den Eindruck, daß er sich sogar weltliche Musik, Musik an sich, vorstellen kann, die schlecht ist, aus den üblichen Gründen, daneben aber auch ein *modulari*, das gut ist, wenn es sich der *severitas artis* anbequemt — was sollte hierfür besser passen als die Musik der Liturgie, zumal weltliche „gute“ Musik für die Zeit nicht formulierbar sein kann. Nichts davon sagt der Kommentator. Die einzige Musik, die zu seiner Zeit diese Forderung erfüllen könnte, legitim und theologisch begründet, die Musik der Liturgie, des *cantor musicus*, erwähnt er mit keinem Wort. Deshalb aber kann man auch den abschließenden Satz ... *bene modulari vero ad scientes et peritos artis solummodo referatur* nicht etwa im Sinne der bekannten „sozialen“ Erklärung der Motette bei Johannes de Grocheo verstehen, so nahe dies rein vom Wortlaut gesehen, liegen würde: Es handelt sich bei den *scientes et peritos artis* um die Philosophen, die er auch an anderer Stelle anspricht, *ib.*, S. 259, 199 (zur *imitatio*).

Man wird daher auch die vergleichbaren Ausführungen, *ib.*, S. 258, 165 in dem Sinne lesen, daß der Autor genau das ausdrücken will, was Augustin meint, daß nämlich *Musik hören* an sich, aus

Liebe zu deren sinnlicher Schönheit Sünde ist, daß nur das Wissen um deren Grundsätze, ethisch gut ist, weil es die Flucht vor dem sinnlichen Hören einschließt. Es geht nicht etwa um den Hörer, der Musik hört unter rationalem Wissen ihrer Struktur; ein Postulat, das auch Guido nicht aufgestellt hat (Augustin verlangt in den *Bekenntnissen* die Anstrengung des Hörers, das Wort Gottes in der Musik der Liturgie zu hören): ... *obprobrium libenter audiendi dulces sonos libidine carnalium sensuum, ignorare vero illorum sonorum scientiam et proportionem. Paucissimi enim sunt, in humano genere, qui scientiam artium liberalium ad purum dinoscant, et maxime musicae, cuius peritia exterioriores sensus (corporis videlicet) fugit et in intimis mentis secretis residet.* Klar ist, daß demnach die wirkliche Kenntnis der *ars musica* sinnliche Wirkungen flieht und nur ganz im Inneren existiert (was auch nicht ganz mit Augustins Bewertung der sinnlichen Erfahrung übereinstimmt, aber auch nicht mit dem entsprechenden Konzept der Musiktheorie von Hucbald und der *Musica Enchirididis*). Das völlige Fehlen eines Hinweises auf die einzige konkrete Entsprechung zu denen, die eine *severitas artis* als Ziel ihres *modulari* haben (könnten), die theoretisch bewußten Sänger der Liturgie — und anderes gab es für die Zeit nicht — zwingt dazu, die Ausdrucksweise des Kommentators gegenüber dem Kommentierten als doch etwas zu einfach und wortgebunden zu bewerten: Die reine Geistigkeit der *ars/scientia*, der bei Augustin *usus, imitatio, corpus* gegenüberstehen, scheint der Kommentator durch seine scheinbar konkretisierbare Erläuterung nur zu umschreiben, er weist nicht den Weg des rationalen Sängers auf, der aus und mit seiner konkreten musikalischen Kunst einmal das geschuldete Gotteslob darbringt, zum anderen aber aus der gleichen *superficies* die Erkenntnis des Höheren, soweit ihm erlaubt — ein ja auch viel später noch geläufiger Topos —, schöpfen kann, z. B. durch Lernen der Regeln des *organum*. Das kann der Kommentator nicht meinen, er formuliert ungeschickt. Wieder wird deutlich, welche Leistung die *Musica Enchirididis* vollbracht hat, indem sie diese Verbindung ausdrücklich zum Ziel ihrer Darstellung gemacht hat; während bei Aurelian sozusagen die Praxis nach der Theorie sucht, ist die Situation in den *Dasia*-Schriften etwas anders, worauf noch unten eingegangen werden muß, s. 1.3.1 auf Seite 81.

Im Zusammenhang mit der Erklärung der Augustinischen Deutung des geradezu topischen *bene modulari* durch den anonymen, von Mariken Teeuwen herausgegebenen Kommentar zu *De musica*, ist auch der wichtige Anfang der *Scolica Enchirididis* zu sehen, ed. Schmid, S. 60, 1: *M: Musica quid est? Δ: Bene modulandi scientia. M: Bene modulari quid est? Δ: Melos suavisonum moderari. Sed hoc quantum ad artem. Ceterum non bene modulari video, si quis in vanis suavitate artis abutitur, quemadmodum nec ipse, qui, ubi oportet, arte uti non novit, quamvis quilibet devoto tantum corde Domino dulce canit. M: Recte putas, non nisi bono usu dulcia mela bene fieri, nec rursum sacris melis bene uti, si sine disciplina iniocundius proferantur. Quocirca cum ecclesiasticis canticis haec disciplina vel maxime necessaria sit, ne incuria vel imperitia deturpentur, videamus, quibus rebus opus sit ad bene modulandi facultatem. ...*

Daß hier Augustins Erklärung widersprochen wird, ist klar: Augustin sieht nicht die Notwendigkeit einer Begründung aktuellen Singens in Zusammenhang seiner Definition (solche wesentliche Dinge übersieht R. Flotzinger natürlich großzügigst in seiner neuen Darstellung von Leonin und Perotin, *Von Leonin zu Perotin ...*, Bern et al., 2007, S. 22: Trotz vorliegender wesentlicher Literatur scheint Flotzinger immer noch nicht den zentralen Unterschied verstanden zu haben: Augustin wertet jegliche Musikausübung ab, der *usus* ist per se der menschlichen Seele unwürdig (in *De musica*); daß eine solche Wertung für die Liturgie nicht zu halten war, liegt auf der Hand; Flotzinger wie sein Gewährsmann M. Haas ist in der Oberflächlichkeit seiner Sichtweise unfähig, den zentralen Unterschied sehen zu können, den erst die Rationalisierung der Musik leisten mußte: Die „Dichotomie“ von *cantor musicusque* kann seit Aurelian nicht mehr existieren, sie muß aufgehoben werden, denn der Mensch ist eben keine *bestia*, sondern soll rational über sein Handeln wissen — und das gilt auch und gerade für den *cantor*; die Behauptung, mit dem Satz, daß der eine *blos seine Stimme einbrächte und der andere außerdem noch sein(e) Wissen(schaft)*, verrät nur totale Ignoranz der ethischen Grundlagen der westlichen mittelalterlichen Musiktheorie, denn deren selbstgestellte und selbstformulierte Aufgabe ist der seines Tuns bewußte Sänger der Liturgie — wenn Ignoranz der wesentlichen Literatur sich mit Unkenntnis der Quellen verbindet, sollte man lieber auf derartige „Zusammenfassungen“ verzichten und intellektuell redlich sein; so oberflächlich läßt sich mittelal-

terliche Musiktheorie nun wirklich nicht fassen; auch seine Kenntnis von Augustins *De musica* mit einem einzigen, offensichtlich nicht verstandenen Zitat demonstrieren zu wollen, erscheint angesichts der Komplexität dieses Textes leicht abwegig, aber charakteristisch für die Unfähigkeit von Flotzinger, die historische Wirklichkeit adäquat zu referieren).

Der Autor der *Scolica Enchiridis* dagegen muß, wenn er schon eine Verbindung herstellen will — das ist das Neue —, den aktuellen *usus* einsetzen. Dies geschieht auch durch eine doppelte Bedeutung von *ars*; der Begriff *scientia* wird nicht wieder aufgenommen, mit *suavitas artis* kann dann aber auch die Praxis angesprochen werden. *Melos suavisonum moderari* bildet sozusagen den Übergang. Daß sich der Autor der eigentlichen Bedeutung der Definition bei Augustin bewußt sein könnte, zeigt die, der Formulierung des Kommentars ähnliche, Restriktion *quantum ad artem*. Erst danach folgt die nun eigentlich notwendige Erklärung, die in der (neuen) Verbindung von *scientia* und *usus* besteht.

Die Verurteilung des *abusus* ist trivial, sie konnte immer übernommen werden. Danach wird jedoch ein weiteres Dilemma deutlich — wenn man die „Überwindung“ der Restriktion Augustins als erstes Dilemma bewertet —: *Wer gläubigen Herzens dem Herrn singt, der singt süß!* Das gleiche Dilemma des mittelalterlichen Musiktheoretikers formuliert vergleichbar die *Commemoratio brevis* ebenfalls als Einleitung (ed. Schmid, S. 157, 10): Die „artifizielle“ Schönheit auch der liturgischen Musik kann nur relativ zur Einstellung des Herzens schön sein. Diese Eigenheit der Bewertung musikalischen Vortrags in der Kirche kann man mit der Formulierung von Hieronymus erfassen: Wer gläubigen Herzens singt, mag ruhig wie ein krächzender Rabe singen; die äußerliche Form ist unwesentlich, wesentlich ist das, was das Herz „sagt“.

Warum bedarf es dann eigentlich *disciplina*, *ars* oder eben auch *scientia*? Ersichtlich ist diese Frage hochgradig nichttrivial für einen mittelalterlichen Musiktheoretiker, zumal die Rationalisierung der Einstimmigkeit nicht von vornherein sichtbare Verbesserung der musikalischen Form oder der Ausführung gebracht hat! Daß die *cantores valentes* von Aurelian falsch oder schlecht gesungen hätten, ist ja nicht etwa die Aussage oder Kritik von Aurelian, sie haben nicht als *musici* gesungen; dies ist etwas Anderes!

Die Lösung ist etwas „dünn“: *Sacris melis bene uti*, ist unmöglich, *si sine disciplina iniocundius proferantur*. Damit ist nicht gesagt, warum ausgerechnet die Begriffe der *ars musica* anzuwenden sind, denn *disciplina* verlangt das liturgische Singen wohl auch ohne diese Theorie. Der Autor meint aber etwas Anderes, was er jedoch eigentlich nur durch den Inhalt aussprechen kann, ed. Schmid, S. 61, 12: *M: Alia sunt, quae sibi sonorum proprietates postulat, alia, quae numerositatis poscit ratio, alia, quibus intrinsecus occurrentibus disciplina canendi sese apte conformat*. Darauf folgen die Angaben über die „Postulate“ der *proprietates sonorum* und über die Verstöße gegen diese Ordnung, die *absoniae*: Es handelt sich um die Einhaltung von abstrakten Regeln, nach denen sich die Melodien richten müssen — nur handelt es sich im Folgenden nicht um Regeln des schönen und gestaltmäßig richtigen Singens, sondern klar um den Aufweis der Gültigkeit abstrakter Strukturen, wie eben der diatonischen Struktur des Tonsystems (modulo *Dasia* Struktur) (die Qualifikation *alia* weist dabei nur auf die Fülle hin, zählt katalogmäßig auf, natürlich in drei Größen).

Nicht das, was Aurelian von der Musiktheorie erwartet, Gründe für die Existenz von Differenzen u. ä., sondern die Herrschaft sozusagen der rationalen Struktur, die Absonien als solche, als Verstöße gegen die Diatonik erkennen lassen (nicht notwendig, sie auszumerzen, wodurch erst in späterer Zeit der Theorie auch ein in die Gestalten selbst direkt eingreifender Impuls und damit ein wirklicher Grund für die Unabdingbarkeit der *ars musica* für die Choralpraxis, entsteht!).

Daß man ohne Wissen um die Natur einer *absonia* etwa weniger *iucunde* bzw. notwendig *iniocundius* singen würde als mit diesem Wissen, wäre eine ebenso unzutreffende Vorstellung wie die, daß die *Scolica Enchiridis* ein praktisches Lehrbuch für Sängerknaben gewesen sei — angesichts der Ausführungen zu den Zahlen geradezu eine absurde Sichtweise; aber warum nicht, *absurde Wissenschaft*? Der Autor stellt also zu Anfang eine Grundforderung auf, die der Wirklichkeit des liturgischen Gesangs objektiv eigentlich nicht entsprechen muß, denn daß es notwendig sei, die diatonische „Begründung“ der Tonarten zu kennen, um schön und gestaltmäßig richtig zu singen, ist nicht zu erkennen (dies wäre bei Johannes Cotto anders, weil da die Vermeidung von *absoniae* der

„chromatischen“ Art verbindlich ist und entsprechendes Wissen unabdingbar macht). Daraus ergibt sich, daß der Autor ebenfalls von der Vorstellung des *cantor peritus*, zu paraphrasieren als *cantor musicus* im Sinne von Aurelian aus argumentiert; nur ist sein Wissen von der antiken Theorie grundsätzlich anders als zur Zeit von Aurelian, er weiß, was die Grundbegriffe dieser Theorie, skalischer Einzelton, Intervall etc., sind. Deren Existenz und Wirkung in der konkreten Musik bewußt zu machen, durch Aufweisen der Natur dieser Größen, also Lernen der diatonischen Struktur, der *finalis* Lehre aufgrund eben dieser rationalen Struktur und schließlich des *organicum melos*, erscheint als eigentliche Aufgabenstellung dieser Theorie in der *Musica Enchiriadis*. Die Natur der antiken Theorie ist (soweit für die Erfassung der Struktur aktueller Musik notwendig — also ohne die Transpositionsskalen) verstanden, die Aufgabe nun ist nicht (mehr) die der (illusorischen) Begründung der Anzahl von Differenzen, sondern die Rationalisierung der Melodien durch auch sinnlich praktisches Bewußtmachen eben der Strukturelemente, z. B. durch fiktiv aktuelles Absingen der Beispiele für Absonien. Und genau hier wird der Unterschied zur Erklärung von Augustins Definition in dem anonymen Kommentar zu *De musica* erkennbar. Von der Praxis her erscheint der gemeinsame Ansatz der *Dasia* Schriften eigentlich überflüssig, jedenfalls wird keine objektive Begründung gegeben; die Größen müssen sozusagen an sich gewußt werden, natürlich in der Ausführung; das wissenschaftliche Ethos, das sie begründet, ist offensichtlich der Wille zur Rationalisierung, zur „Bewußtmachung“ der Gültigkeit der Grundlagen der *musica instrumentalis* im Sinne von Boethius auch für oder im Choral und seiner Praxis.

Andererseits ist zu bemerken, daß die *Scolica Enchiriadis* an der zitierten Stelle über die *Musica Enchiriadis* hinausgeht. Es sei wiederholt, weil es offenbar so schwer zu verstehen ist: Wie Hucbald formuliert auch der Autor der *Musica Enchiriadis* seinen Stoff in Bezug auf den, *quem in his studere delectat ...* (ed. Schmid, S. 10, 1), der liturgische Sänger und seine spezielle Aufgabe werden nicht als Ziel der Darstellung genannt. Explizit bedeutet auch die Formulierung, *Et haec utcumque dicta sint ad studia incipientium adiuvanda. ...*, ed. Schmid, S. 13, 9, nichts anderes als daß man lernen soll, *sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere* (der Satz davor); der für die *Scolica Enchiriadis* so wesentliche Hinweis, daß ohne diese Kenntnisse der *ars musica* die Kirchenmusik nicht korrekt ausführbar sei, fehlt, so daß auch hier die Formulierungen der *Musica Enchiriadis* abstrakt bleiben — wie Hucbald ist auch der Autor der *Musica Enchiriadis* geistig fähig, nicht nur rational, sondern auch konsequent zu formulieren. Die eigentliche, für Oddo wie Guido dann selbstverständliche Bewertung der Kenntnis der *ars musica* als Voraussetzung der Würde des Gegenstands adäquater Ausführung der Melodien ist in der *Musica Enchiriadis* explizit nicht ausgesprochen: Eine Formulierung wie, ed. Schmid, S. 19, 46: *Ad hunc modum consuetis utuntur modulibus ad investigandam toni cuiusque vim eadem ratione compositis. ...* (nach dem Schema für den *principalis tetrardus modus*); es geht in der Formulierung nicht darum, aktuelle Gesänge korrekt auszuführen, sondern um das *investigare toni cuiusque vim*. Das ist ein nicht einfach zu ignorierender Unterschied, denn es sei ebenfalls wiederholt: Der Autor der *Musica Enchiriadis* kann konsequent und rational denken!

Die Bücher der *Scolica Enchiriadis* dagegen sagen ausdrücklich, daß die Kenntnis der *ars* notwendig ist zum, es sei wiederholt, adäquaten Umgang mit den heiligen Melodien; die Korrektheit ihrer Ausführung, die Korrektheit ihrer strukturellen Merkmale steht in Korrelation mit der Würde des liturgischen Gesangs. Nur deshalb — ist das so schwer zu verstehen? — entsteht das angesprochene Dilemma: Was soll da Kunst, wo es um die Einstellung des Herzens geht? Dieses Problem ist zu lösen; Hucbald und die *Musica Enchiriadis* können ein Eingehen darauf „vermeiden“, eben weil ihre Darstellung abstrakter ist.

Dabei, dies sei nebenbei bemerkt, kennt schon Remy von Auxerre das Problem als Erklärung einer Formulierung von Martianus Capella, der in der zweiten Definition des Rhythmus formuliert, 967: *numerus est diversorum modorum ordinata conexio, ... et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat. ...*, was Remy so erläutert (ed. Cora E. Lutz, zu Dick, 516, 10): *NOS CONSTRINGAT A LICENTIA scl. vulgari, MODULATIONIS id est inordinata, quae est sine regula, AD ARTEM i. e. ad certum aliquid, DISCIPLINAMQUE scl. ne forte evagetur vox et libere effluat*. Remy versteht einmal *modulatio*, ein Wort, das bei Martianus auftritt, im Sinne eines ungeordneten, nicht

durch die Kunst geformten *vulgaris* Singens, dem eines gegenübersteht, das *ad aliquid certum* besteht, also kein freies Verströmen der Stimme. Daß er dies nicht nur im Sinne der Metrik verstanden hätte, als Aussage für Musik allgemein, ist nicht zu erkennen, wohl auch nicht wahrscheinlich; daraus hätte aber eine grundsätzliche Allgemeinaussage werden können, dies ist offenbar nicht geschehen; das Problem war aber, wohl schon vor Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, formuliert.

Man könnte den Unterschied der Darstellungskonzepte etwa so beschreiben: Hucbald und die *Musica Enchiriadis* formulieren die Regeln und Größen zwar, völlig neu, in Bezug auf die Musik der Liturgie, aber nicht — explizit! — als Voraussetzung des adäquaten Singens; dies aber genau tut die *Scolica Enchiriadis* und dementsprechend auch die *Commemoratio brevis*, die ja ersichtlich eine rein auf korrekte Praxis bezogene Schrift ist, also eher in dem Umkreis der Tonartradition gehört! Weil ja nicht zu erwarten ist, daß solche wesentlichen Wertungsgrundlagen der Musiktheorie des lateinischen Mittelalter adäquat zur Kenntnis genommen werden (kann), wenn Verf. sie darlegt — dies belegt M. Haas geradezu exemplarisch —, sei doch wenigstens der Text der *Commemoratio brevis* in diesem Zusammenhang nochmals angeführt, ed. Schmid, S. 157, 7: *Quamvis enim Deo magis placeat, qui corde, quam qui voce canit, utrumque tamen ex ipso est et dupliciter prodest, si utrumque fiat, si scl. et animo apud Deum dulciter canitur et homines canoris dulcedo sancto affectu commovet.* Das ist die Augustinische Funktionsbestimmung von liturgischer Musik: Ihr „vokaler“, d. h. von der Schönheit der Stimme, der Kunst der Musik, zusammen also der *artificiosa vox* bestimmter Faktor betrifft die Wirkung auf die Menschen, die Einfachung der *flamma pietatis* — denn Gott kann der Gläubige im Herzen allein singen (es ist klar, daß derartige theologische „Komplexitäten“ für das Gemüt des normalen Musikologen kaum noch begreiflich sein dürften): Die Opposition besteht aber, nämlich die Zweiheit des Innerlich-Eigentlichen und des der körperlichen Schönheit bedürftigen Kontakts zum Mitmenschen (das *nostmet ipsos admonere*), woraus das Dilemma der Rechtfertigung von (praktisch angewandter) Musiktheorie entstehen muß (denn, es sei wiederholt, die Autoren waren rationale Denker, die nicht ohne Kenntnis der theologischen Probleme waren; im Gegensatz zu manchen neueren „DeuterInnen“).

Der Autor fährt fort: *Licet quoque multorum devotio Deo valde placet, qui in psalmodia nec ipsa verba rite effari queant, nequaquam tamen integrae est ille devotionis, qui, quod exhibere debet, quam optime et quam reverentissime id possit, Deo non exhibet.* Man kann hier eine Folge der Reflexion der eigenen Arbeit in Augustins *De musica* zu Anfang des 6. Buches sehen: Die wirklich Gläubigen bedürfen in ihrer gläubigen Einfalt, um zu glauben — und damit Gott wohlgefällig zu sein — keine Belehrung in der Wissenschaft, bzw. hierauf übertragen, sie mögen nicht einmal die Psalmtexte beherrschen, ohne daß ihre *devotio* dadurch gemindert werden könnte — und genau da setzt natürlich die Frage nach Sinn und Wert eines Unterrichts in *ars musica* ein. Zunächst stellt dies der Autor als Gegensatz zwischen — von der Kunst her gesehen (in beiden Bedeutungen, Kunst und Wissenschaft) — unvollkommener, aber inbrünstiger Darbietung der Psalmen und hervorragendem Können; die Lösung bringt er durch den Bezug auf Nachlässigkeit: Es wäre ja wohl kein Zeichen echter und vollkommener *devotio*, wenn die Beherrschung der Kunst, hier also der *vox*, nicht zur entsprechenden Darbietung *quam optime et reverentissime* führte; der, der die Fähigkeit hat, muß sie dann auch mit allem Eifer einsetzen, denn:

Citharedae et tibicines et reliqui musicorum vasa ferentes vel etiam cantores et cantrices seculares omni student conatu, quod canitur sive citharizatur, ad delectandos audientes artis ratione temperare.

Die weltlichen Musiker setzen alle Kunst ein, *ad delectandos audientes*. Die weltlichen Kunstvertreter, hier nicht einmal deutlich durch den *abusus artis* bestimmt, was beachtenswert ist, wenn man soweit denken kann, setzen für wertlose — diese Wertung Augustins kann man hier wohl voraussetzen — Dinge, nämlich *delectari audientes*, ihre ganze Arbeit und Anstrengung ein — zwar für *nugae*, wenn nicht Schlimmeres, aber doch mit höchster Anstrengung! Dabei ist natürlich zu fragen, ob der Autor sich hier literarisch oder zeitgenössisch äußern will — die „klassische“ Formulierung zu Anfang weist auf Literarizität hin; die Argumentation selbst ist davon nicht betroffen, denn:

Nos vero, qui meruimus verba maiestatis in os sumere, nosne sine arte et neglegenter proferimus cantica sanctitatis ac non magis artis decorum in sacris assumimus, quo illi abutuntur in nugis? Quapropter parvam hinc noticiam exercitiis vestris ex me destinam suscipite, ut ex parvorum

scientia fiat capaciores maiorum. Damit ist natürlich klar, daß der Sänger der heiligen Worte sich erst recht der höchsten Art des *decor artis* zu bedienen hat — nur, es bleibt natürlich das Problem ungelöst, was denn eigentlich die spezielle, rationale *ars* hier leisten soll: Spielen die *citharedae* denn unter Wissen und Anwendung der *disciplina*? Hier wird ersichtlich mit einer gewissen „Doppeldeutigkeit“ des Wortes *ars* argumentiert: Es ist ja nicht klar, daß ohne *ars*, die nämlich der *Dasia* Notation, der *cantor ecclesiasticus* die *differentias et proprietates tonorum* nicht beherrschen könnte, was nur *ingenii tarditate* noch entschuldbar wäre, *ib.*, S. 157, 23.

Der Autor setzt also voraus, daß die rationale Kenntnis der *toni* etc. die Grundlagen der kunstgemäßen Ausführung des liturgischen Gesangs bildet, daß also die Darlegungen der *parva* zur *capacitas maiorum* führt. Daß hier eine gewisse logische Lücke besteht, am deutlichsten hinsichtlich des Vergleichs mit den weltlichen Musikern — der Autor sagt nicht explizit, wie eigentlich die rationale *ars* der *Dasia* Notation mit der höchsten Kunstfertigkeit der Ausführung verbunden ist; er setzt diese Verbindung voraus — hier geht also Oddo weiter, einmal hinsichtlich Emendationen, zum anderen aber in Bezug auf die Leistungsfähigkeit der Ausführenden; ein deutlicher Unterschied, den man, wenn man z. B. über musikalisches Denken im Mittelalter *raisonniert*, wohl nicht ganz unbeachtet lassen sollte.

Dies auch deshalb, weil man schon in Karolingischer Zeit Parallelen findet, was ja nicht ganz irrelevant ist: *Quamvis enim melius sit bene facere quam nosse, prius tamen et nosse quam facere. Debet ergo quisque discere, quod aptat implere, ut tanto uberius quid agere debeat intelligat anima, quanto in omnipotentis Dei laudibus sine mendaciorum offendiculis cucurrerit lingua. Nam cum omnibus hominibus vitanda sint mendacia, quanto magis debent, qui ad hoc solum modo probantur electi, ut servire specialiter debeant veritati.* ..., wie Karl d. Gr. an Abt Baugulf in Fulda schreibt *MGH legum sect. II, capitularia I*, ed. A. Boretius, Nr. 29, S. 79, 16. Wie man, wenn man nicht durch die Abschaffung der früher sogar zum Studium der Musikwissenschaft in Heidelberg bestehenden Forderung nach sog. *Großem Latinum* (durch die derzeitige *Prorektorin für die Lehre*) davon ausgeschlossen ist, sehen kann, findet sich der vom Autor der *Commemoratio brevis* aufgestellte Gegensatz auch hier, Lügen zu sagen ist jedem verboten, wie viel mehr dagegen den *clerici*; auch die Logik der Argumentation weist einen vergleichbaren Anteil sozusagen an „Sophistik“ auf: Natürlich ist Gutes tun besser als Gutes wissen; nun weiß man aber, z. B. über Boethius von Aristoteles, daß vor dem Handeln das Denken steht, die Einsicht, letztlich also die *ratio*. Deshalb aber muß man die *litterae* beherrschen, denn sonst könnte man beim Vortrag der hlg. Texte Fehler machen, *mendacia* vortragen; ein zusätzlicher Grund, sich die *litterae* zu erwerben.

Denn, weil ja auch, *ib.*, 33, *in sacris paginis schemata, tropi et caetera his similia inserta inveniantur, nulli dubium est, quod ea unusquisque legens tanto citius spiritualiter intelligit, quanto prius in litterarum magisterio plenius instructus fuerit.* ... Es geht also nicht einfach nur um Lesenlernen, sondern um die Beherrschung von Grundlagen der Logik. Auch wenn hier keine direkte Verbindung zur Erlernung der *disciplina musica* besteht, ist doch die Grundhaltung der Begründung vergleichbar: Die Struktur der Musik verlangt Wissen über die Tonarten, die wiederum das Wissen der skalischen Elemente voraussetzt. Man kann insofern feststellen, daß das wissenschaftliche Ethos, das in der Einleitung zur *Scolica Enchiridis* und zu Anfang der *Commemoratio brevis* seinen Ausdruck findet, parallel zur allgemeinen Wissenschaftswertung in der Karolingerzeit ist — wobei man natürlich noch zusätzlich beachten muß, welcher Zeitabstand zwischen Karls Brief und der Abfassung der *Commemoratio brevis* besteht, die in die erste Hälfte des 10. Jh. sicher korrekt eingeordnet sein dürfte: Es besteht eine sehr deutliche Parallele zwischen der Entstehung einer dezidiert die Praxis bestimmenden Musiktheorie und der allgemeinen Karolingischen Bildungswertung.

Nicht ganz uninteressant ist übrigens, daß in diesem Brief die Forderung nach Beherrschung der *litterae* auch den musikalischen Vortrag einschließt, aber auch, daß die Relation von *devotio* zu *schola* ebenfalls parallel zu der zwischen *cor* und *vox* in der Musiktheorie ist, *ib.*, 38, nämlich wie *Innere* zu *Äußerem*: *Optamus enim vos, sicut decet ecclesiae milites, ita interius devotos et exterius doctos castosque bene vivendo et scholasticos bene loquendo, ut, quicumque vox propter nomen Domini et Sanctae conversationis nobilitatem ad videndum expetierit, sicut de aspectu vestro aedificatur visus ita quoque de sapientia vestra, quam in legendo seu cantando perceperit, instructus omnipo-*

tenti Domino gratias agendo gaudens redeat.

Wie übrigens angesichts so klarer und arbeitsteilig institutionalisierter Differenzierung zwischen *legere* und *cantare*, wozu man nicht nur Augustin, sondern auch *MGH, legum sectio II, capitularia* 43, ed. Boretius, S. 121, vergleiche, von einem Durcheinander zwischen *Singen und Sagen ... als Einheit des Wechselbezüglichen* reden kann, wie dies Ch. Kaden in einem seiner neueren weltmusikums spannenden (Herzens?)Ergüsse tut, *Musik und Sprache, Schweizer Jahrbuch f. Musikwiss.* 25, 2005, S. 24, ist höchstens durch radikales Nichtswissen des so großen Altphilologen erklärbar.

Die bekannte Stelle betrifft die Aufforderung, fähig zur Unterrichtung zu sein; auch hier könnte man, allerdings — und das fällt auf — eine Parallele zur *Musica Enchiriadis* und zu Hucbald erkennen: Da wird der angesprochen, der die betreffende Wissenschaft lernen will; das Lehrethos der Wissenschaft hat also ebenfalls eine Parallele in der speziellen Musiktheorie und der allgemeinen Bildungsvorstellung des großen Kaisers, was vielleicht doch nicht so ganz irrelevant ist: Der Bildungszugang hat zur Verfügung zu stehen (ganz im Gegensatz zur modernen Vorstellung der Bildungsaufgabe des Staates in den Ländern der BRD, wo der Zugang z. B. zum Griechischunterricht möglichst weitgehend behindert werden muß, es könnte ja sein, daß Schülern der Unterschied zwischen Ochlokratie und Demokratie bewußt werden könnte).

Daß auch Hucbald implizit die korrekte Ausführung der Melodien meint, ergibt sich aus seiner Erörterung der Neumenschrift (und daß die *Musica Enchiriadis* ebenfalls von *compositi moduli* spricht, sollte man nicht ganz übersehen, wenn man mehr oder weniger tief über Werk und Komposition im Mittelalter sprechen will) — somit stellt sich die Frage, warum nun, die außerdem konkret weit über die *Musica Enchiriadis* in Hinblick auf eine Verbindung zur quadrivialen *ars musica* hinausgehenden drei Bücher der *Scolica Enchiriadis* die absolute Notwendigkeit einer Kenntnis der Theorie für die liturgische Gesangspraxis anführen, und deshalb ja auch auf die Frage nach dem *numerose canere* geführt werden (die Erkenntnis der *superficies* wird in der *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 106 ff., sozusagen konkretisiert). Zu einer Beantwortung dieser Frage aber dürfte es, wie angedeutet, notwendig sein, erst einmal auf den Unterschied hinzuweisen. Ganz ohne Interesse dürften solche Entwicklungsphasen der Begründung von Musiktheorie höchstens für die neue Musikwissenschaft der Zukunft sein, ausweislich ihrer bisherigen Ausführungen zum Thema der mittelalterlichen Musiktheorie.

Auch C. M. Bower bemerkt übrigens (wie auch Nancy Phillips in ihrer Dissertation über *Musica Enchiriadis*, S. 300 ff., wo sogar die Platonische Herkunft der Vorstellung besprochen wird), daß *superficies* an der betreffenden Stelle doch tatsächlich nicht etwa die *Oberfläche* von (dreidimensionalen) regelmäßigen Körpern, oder überhaupt etwas wie die Haut auf der heißen Milch bedeutet, sondern eine philosophische Konnotation besitze, nämlich die der sinnlichen Erscheinung viel tieferreichender Gesetze.

Daß die Erscheinungen der *Werdewelt* nur Schatten oder eben Oberflächen sind, dürfte selbst für die Zeit der *Musica Enchiriadis* kaum ein unbekanntes philosophisches Prinzip gewesen sein, interessant ist also weniger (wenn überhaupt) diese philosophische Konnotation in der Zeit (wie wäre es einmal mit dem Blick auf Boethii *Consolatio*?), als vielmehr die Spezifizierung auf die erklingende Musik des *organum*, d. h. die Leistung, diese Form von Musik als Ausdruck dieser Art Oberfläche zu sehen, was aber durch die Formulierung von Fulgentius ebenfalls vorgegeben war (worauf an anderer Stelle noch eingegangen wird), vgl. REFLECTIONS ON THE CLOSING CHAPTERS OF *Musica Enchiriadis*, in *Music in the Mirror*, edd. A. Giger a. Th. J. Mathiesen, Nebraska et al., 2002, S. 36 f. Es ist Bower zuzustimmen — bis auf die abschließende Datierung, die hinsichtlich einer (auch) praktischen Musiktheorie zu früh ist —, wenn er, ib., S. 37, *prefers to posit a common intellectual and spiritual milieu for musical and philosophical scholars working in the early and middle ninth century ...* (wieviele davon gab es eigentlich?), was allerdings an den Ausführungen *mystical* sein soll, ja einen *Dionysian tone* aufweisen soll, ist schwer einzusehen: Daß die Erkenntnisfähigkeit, die *ratio* bzw. auch *diuidicatio* und ihre Leistung von Gott stammt, konnte, mußte man aber nicht, z. B. aus der Pythagoraslegende entnehmen, wenn dieser *Divino nutu* seine Entdeckungen macht (vgl. auch Nancy Phillips in ihrer Dissertation über *Musica Enchiriadis ...*, S. 305 ff.). Die Behauptung, daß die Reflexion der Begrenztheit menschlichen Wissens Boethius unbekannt sei, erscheint ebenfalls

etwas gewagt, in der *Institutio* wird das Thema kaum angesprochen, wohl aber in den *Tröstungen*, worauf D. S. Chamberlain, *Philosophy of Music in the Consolat. of Boethius* ausreichend klar hinweist, *Speculum* 45, 1970, S. 80 ff.: Natürlich hat der Mensch nur höchst begrenzte Einsicht, sonst könnte er z. B. auch nicht über das Walten der *Fortuna* klagen, vgl. etwa ib., S. 93: *Philosophy again uses musical language when she points out that men cannot possibly see the inner "temperiem" and "temperamentum" of souls which God sees before He applies His remedies of prosperity and adversity ...*; Aussagen zur genuinen Unzulänglichkeit menschlicher Erkenntnis dürften kaum schwer zu finden sein (vgl. auch hierzu die von Nancy Phillips in ihrer Dissertation zusammengestellten Beispiele, z. B. S. 366 ff., in Zusammenhang mit der Vorstellung von *knowledge as a gift, a "concession" of God*, die Bower übrigens kennen müßte); wie gesagt, von Interesse ist die Spezifizierung auf Musik, und zwar ganz konkrete Merkmale, womit Augustins Ansatz von *De musica* — höchst partiell! — übernommen wird: Konkrete sinnliche Erscheinungen als Voraussetzung der, imperfekten, Erkenntnismöglichkeit.

Das Bekenntnis des Nichtwissenkönnens findet sich ja auch im folgenden Kapitel, z. B. ed. Schmid, S. 57, 14, wo es um das Wißbare und dessen Gegenteil geht: *Item possumus musicorum sonorum spatia vel vocum simphonias ad numerorum rationem adducere, consonantiae atque discrepantiae quasdam rationes reddere. Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus quodam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus.* Hier wird z. B. Augustin zitiert, *Conf. X*, 33, 49: *... spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur.* Genau das sagt die *Musica Enchiriadis*, weshalb die Behauptung Bowers nicht zutrifft, ib., S. 38: *... consonant and dissonant ..., that the reason or theory behind this phenomenon lies hidden deep within the secrets of nature. yet Boethius argues, to the contrary, that consonance and dissonance are readily explained: if the frequencies of pitches are commensurate by specific ... ratios, then consonance is created; ...* Wo sagt die *Musica Enchiriadis* hier etwas anderes: *... possumus vocum simphonias ad numerorum rationem adducere, consonantiae atque discrepantiae quasdam rationes reddere. ...?* Es wäre also historischer Unfug, zu glauben, daß die zahlenmäßige Begründung der Musiktheorie nicht schon für Hucbald und die *Musica Enchiriadis* bewußt gewesen sei (für Hucbald vgl. etwa ed. Chartier, S. 164, 3). Das war sie ja schon für Aurelian (z. B. ed. Gushee, S. 86, 6, *... ad consonantiam proportionum ac speculationem intervallorum ...*), nur war dieser unfähig zu ihrer konkreten Anwendung — ein weiterer klarer Beweis dafür, daß man erst die grundlegenden Konzepte (der antiken Theorie) wie Einzelton etc. verstanden haben mußte; Konzepte, die nicht so trivial waren, wie dies Atkinsons Deutung anachronistisch voraussetzt.

Völlig unverständlich ist dann auch Bowers Behauptung, daß ausgerechnet diese Paraphrase der Erkenntnis von Augustin *a challenge to Pythagorean epistemology* sein soll, ib., S. 40; leider gibt Bower nicht den kleinsten Hinweis dafür, wo er, z. B. bei Boethius eine Form Pythagoräische Theorie gefunden haben will, die dieser Formulierung dezidiert widerspricht: Es ist klar, daß z. B. Johannes de Grocheo, so absonderlich er dann selbst auch mit zahlenmäßigen Allegorien umgeht, an der Absolutheit der Zahlen zweifelt, nämlich als ein „guter“ Aristoteliker, ed. Rohloff, S. 114, 26 — daß jedoch der Autor der *Musica Enchiriadis* irgendwo daran vergleichbare Zweifel ausgedrückt hätte oder haben könnte, müßte wohl erst bewiesen werden: Aus dem Text erhalten Bowers Erkenntnisse keine Nahrung: Wo soll *the overt attack on Pythagorean epistemology* ausgerechnet im Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* zu finden sein, darin daß wir über die Konsonanzen klare Gründe geben können? Hier wird eine Chimäre aufgebaut.

Zu beachten ist vielleicht auch etwas genauer, was die *Musica Enchiriadis* formuliert, sie sagt nichts zu Kon- und Dissonanz an sich, steht also auch nicht in irgendeinem Gegensatz zu Boethius' Definition, sie sagt (ed. Schmid, S. 56, 51): *Cur namque aliqui tam dulci ad invicem commixtione consentiant, alii vero soni sibi misceri nolentes insuaviter discrepent, profundioris Divinaeque est rationis et in aliquibus inter abditissima naturae latentis.* Es geht nicht um Kon- und Dissonanz an sich, es geht darum, daß bestimmte Töne in entsprechenden Verhältnissen stehen, also, angesichts der „Natürlichkeit“ des *Dasia* Systems um das Wunder der Existenz einer solchen Natürlichkeit, und damit auch um die Natur des *organum*, dessen allein interessierende „schweifende“ Art ja gerade

von dieser „ungleichen Verteilung“ der Tonrelationen abhängt. Darum geht es, nicht um Konsonanzen an sich — und was die *Musica Enchiriadis* danach sagt, könnte man, zumal nach Lektüre des Beitrags von Chamberlain — oder auch „nur“ dieses großen abendländischen Textes — geradezu als Zusammenfassung dieses letzten Werkes des Märtyrers Gothischen Blutdurstes ansehen: *Vita cum corporibus, elementa totius mundi*. Auch hier wäre Bower zu differenzieren, ib., S. 38: Die Behauptung, daß *the* betreffenden *writings of the ancients represent an “other”, a corpus of theory not necessarily integral to what has proceeded in the present discourse*, übersieht die eigentliche Leistung der *Musica Enchiriadis* völlig: Gerade die *Musica Enchiriadis* hat doch gezeigt, daß die, partiell unerforschliche Natur der Dinge, speziell des scheinbar so natürlichen *Dasia* Systems integraler Bestandteil dieser Totalität harmonischer Ordnung ist, sie, und nur sie, hat das *organum vagans* als Teil der für die *Consolatio* so zentralen Hierarchien der Harmonien „nachgewiesen“, denn sie hat bewiesen — wenigstens der Absicht nach —, daß die spezielle *superficies*, die die Musik des *organum* darstellt, Teil dieser Harmonie ist; übrigens kaum die Aufgabenstellung eines „Sachbuchs für Knaben“. Klar dürfte auch sein, daß für den Autor der *Musica Enchiriadis* Boethius der zentrale Zeuge ist, demgegenüber sogar Pythagoras in den Hintergrund treten kann, ja muß: Boethius hat die Harmonien alle auf ihrer Ebene formuliert.

Die Formulierung der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 57, 11, *haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem. ...*, heißt doch nicht, daß die Erkenntnis der *ars musica* im Sinne von Boethius von der *Musica Enchiriadis* als ungültig angesehen werden könnten. Unvollständig ist das Wissen „des“ Menschen — übrigens eine Erkenntnis, die zeitinvariant sein dürfte: *In hac vita!* Gibt es etwa bei Augustin nicht die *numeri judiciales rationales*, als *numeri animi*? Dennoch behauptet Augustin doch nicht etwa, daß wir als Menschen alles beurteilen, vollständig wissen könnten; nicht einmal das, was auf der Erde mit dem *carmen universitatis* verbunden ist, können die Menschen insgesamt wissen, *De musica* VI, 11, 29, wie im folgenden Abschnitt gesagt wird: *In quibus multa nobis videntur inordinata et perturbata, quia eorum ordini pro nostris meritis assecuti sumus, nescientes quid de nobis Divina providentia pulchrum gerat. Quoniam si quis, verbi gratia, in amplissimarum pulcherrimarumque aedium uno aliquo angulo tanquam statua collocetur, pulchritudinis illius fabrica sentire non poterit, cujus et ipse pars erit. Nec universi exercitus ordinem miles in acie valet intueri. ...* Hat Augustin die Erkenntnispotenz des Verstehens der Proportionen als Grundlage der Erkenntnis der Existenz von Höherem damit etwa ausgeschlossen? Bowers Versuch einer völlig neuen Deutung des Schlußabschnitts der *Musica Enchiriadis* ist angesichts dieser klaren Aussagen unverständlich. Und sagt Augustin, z. B., nicht deutlich genug, wie unvollkommen das diesseitige Leben ist (*Ennar.* in Ps. 48, 5): *... Quia videmus nunc per speculum in aenigmate, sicut dicit apostolus: Quamdiu sumus in hoc corpore, peregrinamur a Domino. Quia nondum est illa visio nostra facie ad faciem, ubi non sint parabolae, ubi iam non sint aenigmata et similitudines.* Das ist gültiges Denken der Zeit; die Behauptung irgendwo vollständigen, endgültigen menschlichen Wissens wäre eine Blasphemie!

Bower übersieht, wie manche andere, die diesem Text eine derartige inhaltliche Platitüde unterscheiden wie, ib., S. 39: *... the “moral of the fable” ... ist that “a true artist must also have a sound grasp of theory if he is to attain the true purpose of his art.” ...*, was Bower zu Recht ablehnt, ohne aber den Inhalt besser zu deuten, den eigentlichen Sinn dieses Kapitels (tiefe, wenn auch — für den einfach gebildeten Leser — aussagelose Erwähnung dieser Szene findet man bei M. Haas *Funktionen der ars musica* in ed. U. Schaefer, *Artes im Mittelalter*, Berlin 1999, S. 18 f.):

Es geht im Schlußkapitel zunächst klar, und in Übernahme des Rahmens von Fulgentius, um die *diiudicatio*, die mit der *ratio* zu identifizieren ist — sollte man nicht beachten, daß das entsprechende Wort gerade bei Boethius verwandt wird, die Tätigkeit des *musicus* zu charakterisieren, auch wenn Bower das nicht zu sehen scheint? Es geht um das Aufstellen eines rationalen *Urteils* über die Phänomene der Musik, und da können wir eben nur Teile sehen, zumal wir selbst im *ordo* nicht an höchster Stelle stehen.

Das letzte Kapitel der *Musica Enchiriadis* folgt nun geradezu dem Programm, nachzuweisen, was an Musik beurteilbar ist, und was nicht: *Siquidem diiudicare possumus, sitne rata factura meli, dinosce-re qualitates sonorum atque modorum et reliqua huius artis; ...* (ed. Schmid, S. 57, 12). Dann folgen

Merkmale, die erfaßbar sind, und solche, die dies nicht sind, wie eben zitiert, die „Verwandtschaft“ von Seele und Musik. Bei dieser Katalogisierung der Erscheinungen, die jeweils entsprechend zu klassifizieren sind, fällt nun auf — gegenüber der Spätantike —, daß eben auch die musikalische Praxis Beiträge zu dieser Klassifizierung liefert: Die *modi* sind Merkmal der liturgischen Musik; die Semantik wie die Beziehung der Gliederung von Text und Musik, ed. Schmid, S. 58, 19, liefern Beispiele für Dinge, die *diudicare ... possumus* (letztere immer als *rhetoric* anzugeben, erscheint reichlich inadäquat, so schön das auch immer wirkt). Und auch da gibt es Unbegreifliches, *In talibus cum iudicatio nostra esse possit, plura sunt tamen, quae nos sub causis occultioribus lateant. ...*, worunter ganz „praktische“ Erfahrungen fallen, z. B. die Tonartenzuordnung individueller Melodien, genau das Problem, das offenbar auch Regino hatte; auch die Übereinstimmung — bzw. das Gegenteil — von jeweiliger Tonart mit dem „Inhalt“ einer Melodie kann unerklärlich bleiben. Und schließlich, etwas seltsam angefügt, sinnvoll aber unter dem Programm einer Aufzählung des Wißbaren und dessen, was nicht gewußt werden kann, folgt der Topos, daß Tiere unterschiedlich von unterschiedlicher Musik „erfreut“ werden.

Im Gegensatz zur Behauptung von Bower ergibt sich also gerade kein Gegensatz, sondern ein klarer Versuch der *Musica Enchiriadis*, sämtliche Erscheinungen von Musik, ob die theoretischen Grundlagen, die Fragen der Ethoslehre, ob für Menschen oder Tiere, ob die semantischen Postulate, die nach Gliederung und die nach tonartlicher Sinnhaftigkeit von Melodien etc., unter dem einen Aspekt einer Differenzierung von dem, was der Mensch verstehen kann und was nicht, zu sehen. Damit ist die geschehene Einheitlichkeit und Verbindung von antiker Theorietradition und liturgischer Musik voll geleistet.

Erst dann, als zweiter Schritt wird sozusagen die *musica Divina* angeführt: Was wir und die harte Arbeit der Älteren geschaffen hat, was wir wissen — also, was uns verfügbar ist, worüber wir ein Urteil haben —, *utamur eis tantum in laudibus Dei*.

Hier allerdings scheint Bower den Text nicht korrekt wiederzugeben, wenn er behauptet, ib., S. 41: *Then he acknowledges ... that the theory handed down by the ancients is new to his “generation”, and he urges his reader happily (sic!) to accept and learn this theory — even if his admonition for an acceptance “with rejoicing, celebrating, singing” seems a little exaggerated, even perhaps a touch insincere.* Na so etwas Niedliches! Der Autor der *Musica Enchiriadis* ist sich klar darüber, daß die antike Theorie — übrigens natürlich auch eine Gabe Gottes — heidnischer Herkunft ist; für zu dumm sollte man diese Autoren nicht halten, vgl. auch Anm. 26 auf der nächsten Seite.

Daraus folgt aber eine etwa andere Aussage der Stelle, als es Bowers Deutung nahelegen will, ed. Schmid, S. 59, 33: *Igitur quae in hac arte Deo donante sapimus, utamur eis tantum in laudibus Dei, et ea, quae laboriosa veterum indagazione nobis inventa sunt, assumamus in iubilando, celebrando, canendo, quae in prioribus generationibus non sunt agnita filiis hominum, sed nunc revelata sunt sanctis eis.* Was wir von den Alten, *Deo donante!*, wissen, setzen wir ein in *Iubili, celebrationes, cantus*, in etwas also, das diese früheren Generationen nicht kannten, nämlich den Choral. Pythagoras kannte trivialerweise nicht das *Alleluia Pascha nostrum*, in dem wir *iubilamus, celebramus et canimus!* Bowers Vorstellungen führen hier doch ziemlich in die Irre (auch Nancy Phillips scheint diese Fehldeutung in ihrer Dissertation zu *Musica and Scolica Enchiriadis* vorauszusetzen, S. 121; *sancti* sind als Rezipienten der neuen Musiktheorie nicht gerade passend!).

Dies tun auch seine Gedanken zum *process of writing music theory in the ninth and tenth century*, ib., S. 41, wo zunächst natürlich einmal wieder die Existenz von Autoren bezweifelt wird, die Überlieferung samt Einleitung von Aurelians Werk mal so ein nicht ernstzunehmender Zufall ist, und dann auch noch die *Musica Enchiriadis* so eine Art Niederschrift, zufällig unternommen, von irgendjemandem aus Zufall vielleicht, der irgendwie, ib., S. 43, *has collected basis texts from his native tradition — the enchiriadis tradition — and supported them with excerpts from the Pythagorean tradition; yet he recognized the irreconcilable differences between the two. ...* — und welche *basic texts* waren das wohl? Der Alkuin zugeschriebene? Sonst gibt es nichts an Besonderem, das Aurelians Text auszeichnet? Wer das behauptet, hat den Text nicht gelesen. Und wo eigentlich finden sich in der *Musica Enchiriadis* die Exzerpte? Bower, wie offenbar andere auch, wohl aus Mangel an Literaturkenntnis, sind offenbar unfähig zu erkennen, daß allein schon die Formulierung des ratio-

Es kann auch nicht übersehen werden, wenn der Autor den *ordo*, den sein Tonsystem bildet als *naturaliter* gegeben und als die Wirklichkeit der Musik vollständig erschöpfend bestimmt, ed. Schmid, S. 3, 8; eine Ordnung der Töne *horum sociali diversitate tota ad-natur armonia*, ed. Schmid, S. 5, 39; diese Ordnung beinhaltet das Wesen der *harmonia*! Die Natürlichkeit dieser Ordnung entspricht der Bewertung der daraus abgeleiteten Gesetze des Quartorganum (ed. Schmid, S. 48, 13): *Ergo in hoc genere cantionis sua quadam lege voces vocibus divinitus accomodantur. ...*: Dieser Gottesbezug, der der Gabe Gottes an Pythagoras entspricht, wie er bei Boethius auch *Divino nutu* seine Erkenntnis bekommt²⁶, ist

nalen Einzeltonbegriffs, der Intervallgrößen und eines Tonsystems doch nicht irgendwie so aus einer *native singer* Tradition der usuellen Choralpraxis herausgewachsen, so mal literarisch geworden ist, sondern daß diese Konzepte ausschließlich auf antiker Basis entstehen konnten — woher sollte das grundsätzliche Konzept des Ton-Buchstaben Vergleich herrühren, auf dem das *Dasia* System beruht, wenn nicht aus der antiken Vorgabe des *sonus* als Element etc.?

Offenbar ist Bower wie seinen KollegInnen gar nicht bewußt geworden, daß Aurelian der Einzeltonbegriff, der Begriff des Intervalls überhaupt nicht bewußt war, nicht bewußt sein konnte, d. h. daß das „Auftreten“ dieser Begriffe einschließlich korrekt bestimmter Intervallgrößen nebst ihren antiken Namen — wo sollten die beim usuellen Choralgebrauch eigentlich auftreten, wenn sie nicht einmal Aurelian kennt? — in der *Musica Enchiriadis* und bei Hucbald also nur durch innige Aneignung der zentralen Größen der antiken Theorie erarbeitet und erworben werden konnten! Die so erwiesene Ignoranz dieses für den musikhistorisch nun wirklich wesentlichen Vorgangs der Rationalisierung der Musik im Mittelalter macht Bowers Ausführungen zum Schluß der *Musica Enchiriadis* leider unbrauchbar. Er führt zu essentiellen Nichtverstehenkönnen, wenn etwa eine Unvereinbarkeit von antiker und eigener Theorie behauptet wird, die *Musica Enchiriadis* zeigt ja wohl klar genug, etwa im Konzept des skalisch rationalen Einzeltons, daß ihre Theorie auf antiken Begriffen basiert (und eine andere gibt es nicht) — vielleicht wäre doch einmal die Lektüre auch deutscher einschlägiger Literatur nicht ganz abwegig, ehe man so ganz neue Erkenntnisse anbietet: Ist es wirklich so schwierig zu verstehen, daß die heute selbstverständlichen Konzepte wie *Einzelton*, *Intervall*, *System* u. a. nicht trivial sind, sondern im Mittelalter nur mit Hilfe der Rezeption antiker Musiktheorie neu geschaffen werden konnten?

²⁶Daß natürlich auch die antiken, noch heidnischen, Erkenntnisse von Gott stammen, daß auch die heidnische Wissenschaft gut ist, spricht Cassiodor explizit aus, z. B. in seinem Psalmenkommentar, *CCL* 2, 750, zu Ps. 91, 6: *Considerandum est quoque quod per organa musicae disciplinae et psallere Domino et diem praecipimur sollemnitatis implere, ut sicut illa rediguntur ad dulcisonum melos et in unam convenientiam suaviter colliguntur, ita omnis actus noster redigatur ad Dominus et iucundissima modulatione eius auribus offeratur. Est enim disciplinae ipsius magna vis delectabilisque cognitio, quam doctores saecularium litterarum, largiente Deo, qui concedit omne, quod utile est, fecerunt doctrinabili lectione cognosci, quae in rerum natura prius tenebantur abscondita.* Gesichtspunkte sind einmal das *psallere*, natürlich nebst allegorischer Erweiterung, dann die Harmonie, die die Instrumente quasi wie ein *chorus* konkret darbieten, in Bezug auf alle unsere Handlungen — die *Ohren Gottes* sind natürlich allegorisch zu verstehen. Und schließlich, nicht gerade logisch angehängt, erscheinen die *doctores saecularium litterarum*, die in der musikalischen Wissenschaft Gründe von deren Wirkung, durch Gottes Gabe, erkannt und beschrieben, und damit in vorher unbekanntem Tiefen der Natur Einblick gegeben haben (die Allegorie auf die Einteilung der Musik kann diese „Unterbrechung“ dann doch wieder in den Zusammenhang setzen, denn auch die Wirkungen der Musik gehen auf Gott zurück, denn es steht fest *iubente tamen ac permittente Domino musicos sonos magnas plerumque fecisse virtutes*): Die Nähe zum Schluß der *Musica Enchiriadis* ist unübershbar, s. o., Anm. 25 auf der vorherigen Seite; für Cassiodor allerdings war eine Verbindung der Erkenntnisse dieser *doctores* mit der liturgischen Musik konkret nicht gegeben.

Zu einem weiteren Beleg für die Gültigkeit dieses Verständnisses von Musiktheorie vgl. C. Maître, *Étude lexicologique d'un traité dit de Saint Martial*, in *Cantus Planus, Papers read at the Third*

wesentliches Element der *Musica Enchiriadis* — es handelt sich gerade nicht einfach um ein Lehrbuch der korrekten Gesangspraxis, auserdacht zudem noch aus kinderpsychologischen Erwägungen anachronistischer Herkunft²⁷, sondern um einen Beitrag zur Erkenntnis. Augu-

Meeting ... Tihany, Budapest 1990, S. 262.

Daß der Ansatz der *Musica Enchiriadis* eine Parallele mit explizitem Verweis auf die Arithmetik von Boethius in den *Scolica Enchiriadis* hat, dürfte bekannt sein, ed. Schmid, S. 107, 161, wo es um das geläufige Konzept der Relation ewiger, *abstrakter* Zahlen und deren konkreter, sinnlich faßbarer Realität geht; das ist die Lehre von Boethius wie Augustin.

Daran anschließend folgt natürlich, ib., 169: *Hae enim quattuor disciplinae non sunt humanae inventionis artes, sed Divinorum operum aliquantae investigationes ...*, durch sie kann man Gott erkennen, dem dafür zu danken ist. Die *Musica Enchiriadis* formuliert dies spezifisch für Musik, wo der gottesdienstliche Gebrauch sozusagen die Musik zusätzlich zu dem von Boethius dazu Gesagten heraushebt. Diese Spezifizierung findet man in dieser Schrift dann — ausdrücklich nach Augustin — ed. Schmid, S. 113, 259, was alles irgendwie in der Melik süß oder im Rhythmus *delectabile* ist, *totum numerus efficit. Et voces quidem celeriter transeunt, numeri autem, qui corporea vocum et motuum materia decolorantur, manent. ...*: Das Wissen um die Stellung der eigenen Lehre, auch wenn sie notwendig zunächst die Grundlagen, sozusagen die sinnliche Erfahrung und das Urteil des *sensus* lehren muß, innerhalb der Erkenntnis der Dinge durch die *artes* muß also in jedem musiktheoretischen Werk des Mittelalters als bewußte Grundlage beachtet werden; einfache *Handlungsanweisungen* sind diese Schriften alle nicht. Das Besondere dieser Theorie ist aber, daß sie die Wirklichkeit als Objekt sieht, nicht nur literarisch, wie dies z. B. auch für den von Le Bœuf herausgegebenen Kommentar zu Augustins *De musica* gilt, der an keiner Stelle zu einer Beachtung der Situation der Wirklichkeit fähig ist, obwohl natürlich Anlässe genügend gegeben sind (Patrick Le Bœuf, *Un Commentaire d'inspiration érigénienne du «De musica» de Saint Augustin*, in *Recherches Augustiniennes* vol. XXII, Paris 1987, S. 243 ff.).

Auch für Uchubald (bzw. den Autor des *Pariser Traktats*) ist es selbstverständlich, daß das *Dasia* System die göttlich gegebene Ordnung darstellt, ed. Schmid, S. 189, 69: *Horum socialiter diversa vi armonia adunatur. His rerum pius conditor velut suis coloribus melodiae pulchritudinem pinxit. ...*, weshalb man fragen darf, ob der Hinweis auf die größeren *Einfachheit* dieser Notation gegenüber der der Antike nicht auch von der Idee einer höheren Richtigkeit bestimmt sein könnte, ib., Schmid, S. 190, 96: *Fuerunt quoque et aliae plures plurium sonorum vel cordarum notae antiquitus inventae, quibus evitatis has faciliores hic inserere curae fuit. ...* Ist dieses Vermeiden der älteren Zeichen für mehr Töne nicht auch als Hinweis auf die jetzt erreichte größere Nähe zur eigentlichen Ordnung zu verstehen? Wie erwiesen, sind mehr als vier Töne eigentlich überflüssig — das Fehlen expliziter Hinweise auf andere „vierteilige“ Ordnungen wird man auch nicht unbedingt als Beweis dafür ansehen können, daß diese nicht gemeint gewesen sein könnten.

Auch Berno kennt diesen Bezug von Struktur des Tonsystems und göttlicher Ordnung, ed. Rausch, (*Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau*, Tutzing 1999), S. 38, 3 (zur repräsentativen Funktion der *finales*): *Neque non Divinae hanc vim soli quaternario contigit inesse. Und man sollte nicht vorschnell Formulierungen wie Nunc prout gratia Divina inspiraverit, aperire conemur, qualiter unusquisque autenticus ... a suo finali progrediens iterum ad eundem redeat. ...*, ib., S. 40, 1, als unverbindliches Gerede abtun! Auch die „praktischsten“ Musiktheoretiker sind sich meist explizit bewußt, daß sie auch Erkenntnis leisten und zu ihr führen. Dies ergibt sich auch, wenn man weiter erfährt, ib., S. 57, 18: *Amplius autem quod omnis tropus ..., si quarto a finali loco diligentius intueatur, mira ac Divina quaedam concordia inveniatur, ita ut si quis cantus a finali in quartum locum transponatur, legitime videatur sub eodem modo ... currere ...*: Die Wertung der skalischen Struktur durch die *Musica Enchiriadis* ist also nicht etwa singulär (es geht auch um Transpositionen wegen „falscher“ Chromatik).

²⁷Natürlich kann man sich, zumal wenn man weder fähig sein sollte, die immanente Logik der Komplexität ihres Stoffes, noch dessen Sachbezogenheit und oder auch nur ihre Tradition in der Formalisierung und Darstellung eben dieses Stoffes adäquat zu verstehen, mittelalterliche Musiktheorie

stins Ansatz in *De musica* ist also keineswegs vollständig verloren, sondern immer noch die Grundlage musiktheoretischer Arbeit, ja eigentlicher Sinn dieser Disziplin — daß sozusagen die Ausführung dieser Intention konkret kaum zu leisten ist, dazu fehlen die mathematischen Mittel, ist dabei irrelevant, die „Garantie“ konnte die antike Vorgabe leisten. Weil es sich hier um die zentrale Begründung der abendländischen Sonderentwicklung in der Musikgeschichte handelt, sollte man diesen Sachverhalt vielleicht nicht einfach übersehen²⁸.

Selbst wenn Guido sehr deutlich die Ausführungspraxis in den Vordergrund stellt, das Grundpostulat auch seines *Micrologus* ist nicht die einer Rezeptsammlung für richtiges Singen, sondern die Schaffung des *cantor musicus*, wie man z. B. im *Prologus*, ed. Smits van Waesberghe, S. 85, 36, erfahren kann²⁹: *Musicus* sein, ohne vom Blatt singen zu können, wäre eine absurde Anmaßung. Und *bestia* sein will ja wohl kein *cantor*! Die Einsicht ist natürlich auch Voraussetzung für richtiges Singen, ihren Wert als Einsicht aber an sich verliert sie damit auch für Guido nicht — was hätte Augustin ohne Kenntnis der Natur „wirklicher“

didaktisch betrachten, zumal man damit in jedem Fall auf dem (trivialen) Fundament basieren kann, daß auch im Mittelalter vor allem Kindheit und Jugend die Zeit der Lernens war; dies kann man z. B. auch außerhalb der spezifisch liturgischen Kenntnissbereiche im Werdegang Tristans erkennen, die Gottfried ausführlich genug beschreibt, also wohl analog zur Wirklichkeit, wenn auch in Bezug auf den Helden vom erreichten Lernziel her betrachtet natürlicherweise hyperbolisch gestaltet — auch Aristoteles wie schon Plato widmen der Frage der Erziehung der Kinder von Stoffauswahl etc. her gesehen, insbesondere spezifisch für den Musikunterricht in ihren Schriften keinen ganz geringen Raum; das dürfte ja wohl trivial sein.

Daß jedoch der Stoff der Musiktheorie des Mittelalters in seiner hierarchisch logischen Struktur und seiner Sachbezogenheit auf bestimmte menschliche Abstraktionsleistungen als Voraussetzung musikalischer Gestaltbildung durch didaktische und entwicklungspsychologische Vorstellungen und Denkereien wesensmäßig erkannt werden könnte, stellt eine der Thesen dar, die an Kühnheit und Weitsicht so weit über die musikhistorischen Tatsachen und sachlichen Gegebenheiten hinausweisen, daß einfache Betrachter der musikhistorischen Situation davon völlig unberührt bleiben müssen, genau wie die historischen Sachverhalte selbst: Sowohl der Stoff der Musiktheorie als auch seine Darbietung basieren auf inhaltlich strukturellen Gegebenheiten ebenso wie auf Traditionen, die als historische Sachverhalte unbeachtet zu lassen von gleicher heuristischer Leistungsfähigkeit ist wie die Ignorierung eben des Inhalts der betreffenden Aussagen. Eine didaktisch entwicklungspsychologisch bestimmte Natur der Inhalte, also des Stoffes ist trivialerweise nicht gegeben — natürlich nur, wenn man in der Enge der Sachverhalte verharren muß und sich nicht zu höchsten Flügen des Gedankens weit über diese Sachverhalte und ihre Natur hinaus aufraffen kann, wie z. B. zum höchsten Tiefsinn der Erkenntnis, daß *Musik*, im Mittelalter wie der Antike und Neuzeit, nicht *aus Tönen* bestanden habe, sondern aus was auch immer. Ein so tiefreichendes Phantasma läßt sich, wie hier angedeutet, mit den musikhistorischen und natürlichen Sachverhalten eben des musikalischen Hörens nur vereinbaren, wenn man diese als total irrelevant ansieht.

²⁸R. Flotzingers Behauptung, daß die Frage, *warum* es zu dieser Sonderentwicklung kam, ... von *Musikhistorikern bisher nicht mit jener Ernsthaftigkeit gestellt* wurde, *wie es ihre Tradition in den Geschichts- und Sozialwissenschaften nahelegen würden*, *Von Leonin zu Perotin*, S. 14, kann nur als Ausdruck des Unwissens gewertet werden: Verf. hat sich nun in einigen Schriften mit eben dieser Problematik befaßt, nicht zuletzt auch von wertungsgeschichtlicher Sicht aus, in acht Bänden; Flotzingers Behauptung ist wieder einmal nur als falsch zu qualifizieren.

²⁹In einer seiner grandiosen Übersichten fügt M. Haas neben den Paaren *Philologia et Mercurius*, *Orpheus Euridiceque* auch *Musicus et cantor* ein, da sind hunderte von Jahren und grundsätzliche inhaltliche Unterschiede einfach verschwunden; Erkenntnisse kann man, als einfacher Leser, dabei nicht erkennen; *Funktionen der ars musica*, vgl. Anm. 25 auf Seite 60, S. 18 f.

Versfüße darstellen können? Daß er in einem geplanten Beitrag zur Theorie der Melik auf Melodien als Ausgangsbasis zurückgegriffen hätte, ist angesichts der Tradition der antiken Theorie eher unwahrscheinlich — genau das ist jetzt die neue Aufgabe.

Man vergleiche die sarkastischen Bemerkungen Guidos zu *musicis, sed non cantores!* Und natürlich führt eine solche, wie gesagt gegenüber der Spätantike völlig neue Definition von Musiktheorie zur Forderung, die gesagten Elemente auch klanglich zu verstehen bzw. dieses zu lehren, denn wer wollte denn Musiktheorie „treiben“, der ihre Elemente nicht beherrscht, der sie nicht wirklich kennt³⁰?

Es steht aber da, ... *quem ... delectat*; bei „Kleincantores“, die der Rute des hl. Gregor ausgesetzt waren, würde man ja wohl nicht eine Anrede des Lesers in dieser Art erwarten, denn, wie die von Haas so menschenfreundlich übersehene Rute belegt, war man mit dem Einbläuen der für den liturgischen Gesang notwendigen *Handlungsweisen*, also dem richtigen Singen, kaum so freundlich, die Kinder mit *quem ... delectat* anzureden; wie auch noch Johannes Cotto seine Schrift zur Musik einleitet, ed. Smits van Waesberghe, S. 49, ... *illi, qui se ad musicae disciplinam aptare desiderat, iniungimus, ut litteras monocordis ...*; so sollten die Knaben der *schola cantorum* angeredet worden sein? Sicher, die Absicht, nicht zu kompliziert zu schreiben, wird auch von Johannes Cotto ausdrücklich erfüllt, dies ist topisch;

³⁰Selbst die auf die Praxis gerichteten Schriften des Typs *ad organum faciendum* treten nicht (nur) als einfache Regeln auf, wie z. B. ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 46, 4 zeigt: *Obscuritas* kennzeichnet die *diaphonia*, weshalb sie vielen, vor allem denen mit verminderter Denkfähigkeit besondere Schwierigkeiten bietet; denn das, was Pythagoras und Boethius gesagt haben, ist äußerst schwierig und deshalb meist unverstanden. Das, was Guido gesagt hat, wird in seinen Beispielen als wertlos erkennbar, und ist deshalb schwer zu behalten. Deshalb geben wir die fünf Arten, weil wir die Natur dieses Organum einsehen. Die Praxis ist wichtig, Einsicht aber ist die Grundlage, die hier nicht zu etwas *divinitus* führt, wohl aber zu einer abstrakt beschreibbaren Struktur, nämlich die Einsicht in die Natur der Sache: Die Praxis beruht auf abstrakt formulierbaren Regeln.

Tiefste Erkenntnisse, sublimiert in einem Zitat aus einer Schrift von M. Haas, formuliert auch dazu R. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 33: *Beispiele sind nicht Praxis, sondern ermöglichen [R.F.] Praxis.*; so etwas Tiefes hat man sicher noch nicht gedacht: Die Melodiebeispiele der Traktate „sind“ also keine Praxis, sie ermöglichen sie? Nein, sie notieren das, was an erklingenden Melodien eben notierbar ist, die melodische Gestalt und ihre als korrekt verstandene Form, also das, was an der Praxis überhaupt rational notierbar war, wenn eine Notation benutzt wurde, sonst, wie z. B. bei Aurelian, wenn er nicht *notae* verwendet, wird aber durch Melodiebeschreibung und ihre Aufrufung durch Nennung ihres Textanfangs ja wohl nichts anderes als die Praxis herangezogen und natürlich auch bestimmt — die Beispiele, die die Grammatik gibt, sind die nicht Beispiele der Praxis des korrekten Sprechens, der korrekten Betonung, der korrekten Syntax? Und gibt es nicht Literatur, die darauf hinweist, wie diese Nutzung von Beispielen in der Grammatik, z. B. auch aus der Hl. Schrift, in der mittelalterlichen Musiktheorie übernommen wird? Sind die Beispiele von Versfüßen in Augustins *De musica* keine Beispiele der Praxis? sie ermöglichen die Praxis nur? Merkwürdig, denn die Praxis der Deklamation der als jeweilige Beispiele zitierten Versfüße etc. liefert doch die Vorgabe erst, die beschränkte Erkenntnisfähigkeit des *sensus* zu verstehen, dessen Urteil dann der *ratio* „vorgelegt“ wird — was sollte daran eigentlich nicht Praxis „sein“? Vielleicht sind solche Mystifikationen doch nicht als Wissenschaft zu verstehen? Sicher, Guido spricht explizit davon, daß es Dinge gibt, die besser *colloquendo* zu erklären und zu lehren sind — das dürfte aber für Musik aller Zeiten gelten, ja trivial sein, z. B. agogische Ausdrucksformen sind rational kaum ausreichend zu notieren oder darzustellen. Sind, es sei wiederholt, Hinweise auf die Melodie eines bestimmten Introitus keine Beispiele der Praxis?

nur, wenn er etwa in *cap. XIII*, davon spricht: *Sed de eis tunc dicere idcirco distulimus, ne rude et inexercitatum novi lectoris ingenium subitanea obscuritate subrueremus. Ut autem, quae sequuntur melius intelligatur, oportet nos de tetrachordis veterum musicorum aliquid interserere.*, ed. Smits van Waesberghe, S. 97, 3, dann wird er kaum Kinder, *pueri* gemeint haben, sondern den Augenmerk des Lesers auf seine klare Darstellung richten wollen — dies wäre ein Anlaß, nach den Hintergründen des Topos von der vermiedenen *obscuritas* zu suchen, nicht, Johannes Cotto zum Kinderbuchautor zu machen. Vielleicht kann man in dieser Art von musiktheoretischer Exordialtopik ein Rudiment der *ars musica* sehen — was Johannes Cotto dann ausführt, ist von dieser Tradition aber weit entfernt³¹: Welcher antike Musiktheoretiker, gar welcher spätantike hätte seine Leser zur Erlernung der Notenschrift aufgefordert?

Wer kennt denn nicht die Anfänge von Diskanttraktaten: *Qui veult savoir l'art de deschant ...*, oder deren lateinische Entsprechung, wie in der bemerkenswerten „Anleitung“ zum Organum: *Quicumque organalem scientiam cupit attingere, scire debet ...*, ed. Bernhard, *Ein weiterer Text zur Klangschritt-Lehre*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* I, S. 68, 1? Damit werden doch nicht Sängerknaben nach ihrem eventuellen Interesse gefragt? Klar ist aber, daß hier, eigentlich unvermutet, ein durchgehendes Merkmal der mittelalterlichen Musiktheorie zu finden ist, das wertungsgeschichtlich einige Bedeutung hat: Als Theorie auch des Chorals ist die mittelalterliche Musiktheorie zwar auf die Musik der Liturgie gerichtet, als Theorie aber unabhängig, wie es der Materialdefinition entsprach. Die mittelalterliche Musiktheorie erscheint grundsätzlich wenigstens in ihrer Selbstdarstellung als Theorie sozusagen an sich. Und so ist, wie gesagt, ja auch ihr Stoff definiert; es handelt sich um absolute Regeln von Musik.

Also, man sollte doch einmal die Texte lesen, wenn man die einschlägige Literatur zu schwierig findet, und daraus erkennen, daß bereits mit der *Musica Enchiriadis* Musiktheorie, und zwar die einzig lebendige des Mittelalters, erstaunlich autonom war — das mag ein Erbe der *ars liberalis* sein, nur, wo sollte man in deren Tradition Hinweise auf einmal eine Anwendungsbezogenheit, zum anderen auf eine solche Anrede, *wer gerne Musik kennen will, der studiere ...*, finden können? Und dann folgen Strukturangaben; als solche, auf konkrete Musik bezogen, aber nicht als *curriculum* zum Erwerb musikalischer Berufsfähigkeiten. Gerade hier liegt ja eine zu beachtende Besonderheit der Konzeption von Musiktheorie bei Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, die durch die *Scolica Enchiriadis* sozusagen weiter konkretisiert wird.

Und wie macht das Hucbald genau? Nun, der beginnt seine Schrift ebenfalls mit, ed. Chartier, S. 136, 1: *Ad musicae initiamenta, quemlibet ingredi cupientem. qui aliquam scl. interim cantilenarum percipere intellegentiam querit qualitatem sive positionem quarumcumque vocum diligenter advertere oportebit.* Daß man so die lieben Kleinen angeredet hätte, die sonst der Rute, man vergleiche dazu den Beitrag von Smits van Waesberghe zu *Musik*

³¹Vgl. zum Autor den überzeugenden Beitrag von C. V. Palisca, *An Introduction to the Musica of Johannes dictus Cotto vel Affligemensis*, in edd. B. Gillingham and P. Merkley, *Beyond the Moon: Festschr. L. Dittmer*, Ottawa 1990, S. 144 ff.

in Bildern, in nicht gerade sehr humaner Weise ausgesetzt waren, wird doch wohl niemand behaupten wollen. Es wird wohl auch niemand daraus, daß in Alcuins Grammatik ein gewisser *Karlus* auftritt, nämlich als *Discipulus*, schließen wollen, daß der große Kaiser kindisch war, als er von Alcuin unterrichtet wurde, bzw. dieser Vorgang unbedingt entwicklungs- und kinderpsychologisches Objekt sein müsse.

Und man muß weiterlesen, um zu verstehen, daß Hucbalds Blick natürlich auch weiterreicht, zur reinen Wissenschaft bzw. reinen Erkenntnis, die auf der sozusagen angewandten beruht, ed. Chartier, S. 136, 8: *Iam vero his non parvi temporis exercitiis tanquam pro foribus assuetum, ad ipsius demum penetralia disciplinae, acie quodammodo visus obtunsi, paulatim submota caligine radiata, admitti forte donabitur. quomodo scl. haec omnia, vel vis, de quibus ea disciplina tractat consonantiarum, rationabilitate congruentissima disponantur numerorum eorundem sint exemplar universa composita atque compacta.* Man wird kaum eine Kinderlehre in diesem Sinne verstehen: Der Gegenstand, den Hucbald zuvor skizziert hat, stellt eine Art Vorhalle dar, eine Pforte zu den tiefen, eigentlichen Erkenntnissen — und insofern entspricht Hucbalds Sicht seiner Wissenschaft doch ganz allgemein gesehen der der Spätantike, nur, daß jetzt die „Vorhalle“ die Bedingung stellt, daß die Grundlagen der *scientia musica* auch als solche gewußt werden, auch im Choral erkannt werden: Der Bereich der sinnlichen Grundlage, die nach Boethius ja unabdingbar für jede Erkenntnis ist, die Tätigkeit der *ratio* erst auslösen kann, ist sozusagen gegenüber der Spätantike erheblich ausgeweitet. Daß Hucbald das nicht irgendwie topisch einführt, läßt sich leicht erkennen, wenn man z. B. ed. Chartier, S. 144 von Anfang an liest: Da erfährt man, daß *sollers quisque valet inspicere, quomodo aequalitate quasi fonte quodam materiaque proposita omnis haec ab ea ratio inaequalitatis profluxerit ...* — ganz klar ein Verweis auf eine generelle Erkenntnis philosophisch nicht gerade trivialer Art!

Weshalb auch dieser „Eintritt“ keine geringe Zeit, sozusagen durchschritten zu werden, benötigt, es ist lange zu üben, bis sich die Dunkelheit langsam hebt und das verdunkelte Auge Schärfe gewinnt (so wohl *acie* zu verstehen), womit dann ein Eintritt zu den Inhalten der Wissenschaft geschenkt wird. Wie nämlich dies alles, zumal die Macht der Konsonanzen, von denen diese Wissenschaft handelt, durch die Vernünftigkeit der Zahlen in absolut passender Weise geordnet wird, und nach deren Beispiel alles sein möge, was zusammengesetzt und zusammengefügt ist. Diese Disposition entspricht übrigens genau der der *Musica Enchiriadis*, wenn sie ganz zum Schluß, ed. Schmid, S. 59, 37 seq., auf ein folgendes *opusculum* verweist, in dem Auszüge aus den Erkenntnissen von Boethius, also sozusagen die höheren Erkenntnisse zu finden seien, was mit dem Inhalt der *Scolica Enchiriadis* nicht unvereinbar ist. Wesentlich ist hier das Verständnis von Musiktheorie, die eben nicht als irgendwie nur oder bevorzugt *handlungsanweisend* verstanden wird³²!

³²Wirklich unterhaltsam ist die Erklärung von M. Haas, *Funktionen der ars musica*, S. 26, in ed. U. Schaefer, *Artes im Mittelalter*, Berlin, 1999: ... *ein Text ... er liegt in zwei Fassungen vor: der ... Musica Enchiriadis und in der sogenannten 'Scolica Enchiriadis'. Damit ist kein Scholion gemeint, sondern die Version der schola, der Schule.* ... Diese Behauptung ist angesichts einmal des neuen Konzepts der *Scolica Enchiriadis*, s. o. Anm. 25 auf Seite 53, zum anderen der nun doch sehr breiten Darstellung des Wegs von der *superficies* zur Erkenntnis, vom 2. Buch an, nur als grundsätzlich

unzutreffend zu bezeichnen: Soviel Boethianische Theorie, wie sie die letzten beiden Bücher der *Scolica Enchiriadis* bieten, ist nichts für irgendeine hübsch modern gesehene *Schule*: Welches Kindchen, welcher Sängerknabe sollte die Berechnungen von ed. Schmid, S. 106 ff., so mal in der „Schule“ lernen? Ach so, natürlich, der Autor, was Haas aber gar nicht explizit anspricht, sagt ja wörtlich, ed. Schmid, S. 106, 148: *Etenim sicut absolute computando simplex est series numerandi et facilitate sui etiam pueris patens, ut I II III IIII ...*; ja sicher, dieser Anfang der natürlichen Zahlen ist einfach — was dann aber daraus abzuleiten ist, das soll auch noch kindlichen Gemütern zugänglich sein? Nun, man sollte, wenn einem selbst die Lektüre der proportionalen Berechnungen kinderleicht erscheinen sollte, diese eigene Genialität nicht einfach verallgemeinern — sondern nachweisen, daß und wo die da zu findende Explikation der Erkenntnispotenz der *superficies* wirklich Teil des von M. Haas so hübsch, vielleicht als Anspielung auf Schilderungen in V. von Scheffels Roman, als *Schul*unterricht qualifizierten *curriculum*s war.

Leider erklärt M. Haas, wie es natürlich seiner weit über den Sachverhalt schwebenden Sichtweise aus Adlerhöhen entspricht, nicht, wie er sich das vorstellt, z. B., was er sich unter *Schule* eigentlich vorstellt, zumal wenn zum Schluß der *Musica Enchiriadis* angekündigt wird, daß das *sequens opusculum* Einiges von Boethius wiedergeben soll. Da muß also Anderes „kommen“, als es die *Musica Enchiriadis* gesagt hat; sicher, für *Schulkinder* scheinen Inhalt wie Formulierungen von (älteren) *Katechismen* auch nicht immer ganz sinnvoll zu sein, daß aber — z. B.! — die Ausführungen ed. Schmid, S. 107 ff., offenbar für *Schulkinder* gedacht seien, dürfte doch eine recht merkwürdige Behauptung darstellen. Wenn M. Haas mit *Schule* nur Unterrichtung an sich meint, dann kann man ihm partiell zustimmen, nur fehlt dann jeder Unterschied zu allen anderen Musikschriften wie der von Hucbald.

Daß es sich um zwei *Versionen* des Gleichen handle, ist eine jener kühnen Behauptungen, mit denen M. Haas die musikwissenschaftliche Mediävistik aufrüttelt, zumal wenn man nur die unterschiedliche Ausdehnung der jeweiligen Abhandlung über das *organum* in beiden Haasschen *Versionen* beachtet; aber natürlich, mit der Aussage, für die *Schule*, kann man ja alles gesagt haben wollen, ohne etwas gesagt zu haben: Die Behauptung, daß die Verwendung des Wortes *nota* so tiefgreifende Bedeutungen habe, daß sie im *Mittelalter* abenteuerlich schwierig sei, ib., S. 27, verkennt übrigens völlig, daß es in der Musiktheorie um eindeutig spezifische Bedeutungen geht: Von *Noten* spricht Boethius schön klar in spezifisch musikalischem Zusammenhang genau da, wo es um die Notenschrift geht, da ist doch nichts abenteuerlich, da benötigt es gerade keine tiefstsinigen Anbindungen an Philosophie, um sein Fächlein etwas bedeutender erscheinen zu lassen: Boethius spricht von *notulae*, was auf *nota* zu beziehen ja wohl keine besonders tiefen Erkenntnisfähigkeiten voraussetzt, genau da, wo es um die, M. Haas doch sicher auch nicht unbekannt antike Notenschrift geht, z. B. ed. Friedlein, S. 308 ff.: *Veteres enim musici ... excogitare notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarentur, ... ut, si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere super versum rythmica metri compositione distentum, has sonorum notulas adscriberet ... ut non tantum carminum verba ... sed melos quoque ipsum, quod his notulis explicaretur, in memoriam posteritatemque duraret*. Übrigens, Boethius widerspricht seiner anfänglichen und grundstaltlichen Differenzierung zwischen „Musikern“ und *musicus*, wenn er für den Komponisten hier, genau wie in der Neuzeit, eben das Wort *musicus* verwendet; nach Augustin haben diese aber nicht den geringsten Anteil an *musica*; genau diese Wertung vertritt auch Boethius. Was Hucbald daraus entnehmen konnte, war doch wohl ganz einfach: Es gibt Notenzeichen für die Elemente der Melik, und zwar klar unterschieden, *notula sonorum*, *Zeichen der Töne* — im Byzantinischen ist der Gebrauch etwas laxer, wenn die Terminologie von *σημαδία τινὰ φωνητικά τε καὶ ἄφωνα* spricht, ed. Gertsman/Herzman, *Petersburg Theoreticon*, Odesa 1994, S. 257, 5: Da wird das Zeichen mit dem Bezeichneten undifferenziert verbunden, was aber auch nur eben als etwas laxer Sprechweise zu erklären ist, denn *littera* zu Buchstaben wie Phonem zu sagen macht wegen des Kontexts meist keine großen Probleme.

Und sollte nicht der Bezug auf *chordae* bei Betrachtung der Definition der *notae* der Töne in der *Musica Enchiriadis* Beachtung finden? Daß das die mittelalterlichen Theoretiker sehr schnell verstanden haben, zeigt Hucbald an der nun wirklich nicht unbekannt Stelle, wo er über die Neumenschrift spricht; auch Aurelian kennt den Ausdruck in genau der spezifischen Bedeutung, die wir heute auch

Hucbalds Stil ist an dieser wesentlichen Stelle nicht gerade klar, sondern, wohl dem Inhalt entsprechend, aufwendig formuliert (Chartier übersetzt etwas anders; es scheint aber doch am Schluß der Harmoniebegriff wesentlich zu sein). Natürlich besteht die Verbindung zum Inhalt der spätantiken *ars musica*, sich von deren Hinweiskarakter auf das Wesen der *ratio* in oder durch die Erkenntnis der Dinge zu lösen, kann niemals Sinn der mittelalterlichen Musiktheorie gewesen sein; nur gilt eben auch, exemplarisch formuliert zum Schluß der *Musica Enchiridis*, wo das *organum* nicht nur als *ornatus ecclesiasticorum carminum*, sondern auch Grund einer *interius sui speculatio* erscheint: Die musikalische Wirklichkeit der heiligen Gesänge ist gleichzeitig, im Sinne Augustins, Objekt einer *speculatio*, was ganz dem spätantiken Verständnis entspricht — und von Augustin ja auch in seiner Schrift *De musica* vorgestellt wird (vielleicht hätte Augustin ja doch auch eine „melische“ *de musica* verfassen können — kannte er die Notenschrift?).

Insofern dürfte es nicht zutreffen, daß, wie Chartier bemerkt, die Schrift Hucbalds nur für *chantres novices* gemeint sei — daß sie für *musici* keine Bedeutung mehr hat, dürfte klar sein, Hucbald selbst schreibt den Text, er selbst wird ihn kaum benötigt haben: Das pädagogische Ethos, das übrigens schon dem liturgischen Ethos des *cantor* genau entspricht, vielleicht auch teilweise entstammt, ist aber auch Begründung überhaupt der Abfassung wissenschaftlicher Werke, seit der Antike.

Man könnte die Karolingische bzw. eher Nachkarolingische Musiktheorie demnach einmal als Erfüllung der Aufgabe sehen, auch die Melik in Augustinischer Weise darzustellen (nicht etwa in konkreter Ausrichtung an Augustin, sondern als Verständnis des Sinnes von Musiktheorie), also durch Erkenntnis der Natur der Sache zur Erkenntnis von Höherem zu gelangen, zum anderen als Teil des Postulats nach *ratio* im Singen, wozu von Anfang an auch das Postulat sozusagen nach Einhaltung des rational Gegebenen, nämlich der Korrektheit der Wiedergabe der Melodien hinzukommt; diese Vorstellung einer einzuhaltenden Korrektheit der Melodien — nicht gerade in Übereinstimmung mit bestimmten Thesen der Variabilität von *oral tradition* — betrifft einmal die Bewahrung der richtigen Gestalt der Melodien, wird vor allem aber manifest in der unbedingten Forderung nach Einhaltung der Regeln der Tonartzuordnung; insofern muß die Theorie auch immer „praktisch“ sein³³. Der

haben, nämlich für die Neumen, die ja graphische *notae* für melodische Abläufe sind, genau wie die (musikalische) Buchstabenschrift für Hucbald wie für die *Musica Enchiridis* die *notae* für die klar definierten Einzeltöne darstellt — und der Buchstabe-Ton Vergleich hat ja von Anfang an des Verstehens des Konzepts *sonus* durch „das“ Mittelalter die Elementhaftigkeit dieses Elements der Melik klar gemacht. Haasens tiefe Ausführungen, *ib.*, S. 28, erweisen sich so für den einfachen Betrachter der musikhistorischen Sachverhalte geradezu als überflüssig (auf die anderen, ein weites Assoziationsfeld öffnenden Aussagen über mittelalterliche Musik und Musiktheorie von M. Haas in diesem für die Musikwissenschaft in dreißig Jahren bahnbrechenden Beitrag wird an anderer Stelle eingegangen).

³³**Handlungswissen versus Bildungswissen in der mittelalterlichen Musiktheorie** Die sicher sehr eindrucksvoll klingende Differenzierung zwischen *Handlungswissen und Bildungswissen*, die L. Welker, *Ein Rezept zur Motettenkomposition: Der Traktat des Egidius de Murino* in ed. H. Schneider, *Mittelalter und Mittelalterrezeption*, Hildesheim 2005, S. 75 ff., zum Ausgang seiner Erörterungen nimmt, trifft daher höchstens für die Differenzierung zwischen der Tradition der *ars musica* als quadriviale Wissenschaft und der lebendigen Musiktheorie des Mittelalters zu; zu

deren Klassifizierung ist sie höchst ungeeignet. So trifft es natürlich nicht zu, daß gerade der ja nicht allein auf die Motettenkomposition gerichtete Traktat des Aegidius *Handlungswissen*, *nicht oder zumindest nicht in erster Linie Bildungswissen wie die Mehrzahl der Traktate zur Music practica* vermittele, weil dies alle Schriften tun; dargestellt wird ja auch die richtige Notation, zwangsläufig, da deren Beherrschung ja wohl auch *Handlungswissen* darstellen dürfte — nur, *Handlungswissen* besteht ja auch darin, eine Melodie tonal korrekt „vom Blatt“, wie Guido fordert, zu singen; nicht erst mit der Mehrstimmigkeitslehre, die trivialerweise auch auf Regeln für entsprechendes *Handeln* beruht, wie der jeweilige Autor dies auch immer formuliert (die *Musica Enchiriadis* z. B. abstrakt strukturell), sondern seit Guido auch auf „Herstellen“ bezogen: So gibt es ja klar Kapitel der Art *De commoda vel componenda modulatione*, was u. a. Johannes Cotto ausführlich genug aufnimmt; d. h. selbst wenn man das ominöse *Handlungswissen* nur auf die Lehre von *Herstellungsregeln* beschränken wollte, trifft Welkers Behauptung nicht zu, wie z. B. der Anonymus La Fage, ed. Seay, S. 30, 4, klar zu erkennen gibt: *Si secundi toni vis cantum componere, accipere huius figurae secundam lineam ... et dato ei principio sec. quod supra audisti ... cantando vel notando discurras ... cantum termines ...* „*Handlungsmäßiger*“ wird man also kaum formulieren können — „*Handeln*“ aufgrund gegebener Regeln, hier der Tonalität, bei Aegidius der Form.

Was Welker wohl meint, ist die auf eine eigene musikalische Form gerichtete Anweisung, die also die Formung von *tenores* explizit darstellt — genau das, was schon der bekannte Anonymus 4 recht ausführlich sagt, *pone pergamenum* etc. (insofern sind *diejenigen Formulierungen, die das Handeln des Musikers ansprechen*, ib., S. 79. nichts wesentlich Neues). Auch Johannes de Grocheo gibt ja jeweils Angaben wie *volens autem ista componere, primo debet tenorem ordinare vel componere ...*, ed. Rohloff, S. 146, 195; so völlig neu oder gar aus der Tradition der Musiktheorie herausfallend oder etwa gar eine derart unpassende Differenzierung motivierend ist der Inhalt der Schrift von Aegidius also nicht.

Zudem ist zu beachten, daß die kurze Schrift mit einem Verweis auf andere Formen abschließt, also auf *ballada*, *vironellus*, *rotundellus*, also die Gattungen, die Johannes de Grocheo noch (nur) einstimmig kennt. Mit dieser Parallele wird auch klar, woher diese Art der Darstellung beeinflusst ist, was auch für Johannes de Grocheo gilt: Man braucht hier nur an die Tradition von Texten wie die *Flors del gay saber* zu denken, poetische (volkssprachliche) Lehrschriften, die die richtigen Gattungsregeln angeben, natürlich auch als *Handlungswissen*, das man allerdings auch als *Bildungswissen* rezipieren kann (wie z. B. der moderne Leser; und selbst da, wo es so einfach scheint, von etwas wie *Bildungswissen* zu reden, macht ein Blick in Augustins *De musica* die Unbrauchbarkeit einer solchen modernen Opposition deutlich: Der, der lernt, aus seinem Verstehen der konkreten Erscheinungen (z. B. der Metrik) den Sinn der *ratio* als menschliche Grundfähigkeit — jedenfalls nach Augustin! — zu erfassen und daraus dann wieder erkennt, wohin der Blick der Seele zu richten ist, lernt derjenige etwa nur *Bildung* oder auch oder gar nur *Handeln*? Wenn dieses Konzept Grundlage auch der Musiktheorie in der *Musica Enchiriadis*, aber auch in der *Scolica Enchiriadis* ist, dann ist ebenfalls nicht einfach vorauszusetzen, daß es ein reines *Bildungswissen* im „Mittelalter“ und seiner Musiktheorie gegeben haben könne; um nicht wie eine *bestia* zu sein, sondern wie ein Mensch, kann auch nicht so einfach mit diesem eindrucksvollen Begriffspaar erfaßt werden. Es mag ja sein, daß die moderne Bildung solche ethischen Grundlagen nicht mehr kennt, und z. B. Musikwissenschaft vor allem reines *Bildungswissen*, also, in Analogie zu Gogol, tote Inhalte weitergeben will, für das Mittelalter, das eine exemplarisch produktive Musikwissenschaft kannte, kann dies nicht so einfach behauptet werden): Auch die Musiktheorie, z. B. von Hermann dem Lahmen, kennt Menschen, die nur wissen, aber z. B. nicht komponieren können (die, die auch nicht einmal singen können, nicht nur nicht korrekt — darauf kommt es an! —, kennen die Theoretiker natürlich auch), Guido spricht klar den an, der *facit, quod non sapit*, also den intuitiven, daher zu verwerfenden „Macher“. Aber, das ist richtig, Guido gibt keine mehrstimmigen Gattungen an, denn das konnte er noch gar nicht. Nach Entstehen satztechnisch wie formal unterschiedlicher mehrstimmiger Gattungen, zudem mit volkssprachlichem Text konnte die Vorgabe von weltlichen Liedgattungen und ihrer Form bzw. ihrer „Herstellung“ natürlich zur Einbeziehung in diese Tradition führen; auch die *Seconde rhétorique* kann man hier beachten. Hier wird man das, seit dem 13. Jh. nicht mehr ganz so Neue der Schrift

Grad der Abstraktion der antiken Theorie, des Vorbilds, sorgt dafür, daß die Schriften eben keine einfachen Lehrbücher des Gesangs für Kinder oder *chantres novices* sind, sondern sich immer auch als Darstellung der Strukturen, d. h. der Ordnung des Materials der Musik, einschließlich der tonartlichen Klassifikation verstehen. Daß sich die praktische Nutzbarkeit dieses Ansatzes, dieses Gebrauchs der antiken Musiktheorie verselbständigen konnte, ist klar; die Bindung an den „alten“ Sinn und der Abstraktionsgrad der antiken Theorie bleiben aber durchgehend gewahrt.

Wie anders dagegen tritt die Musikschrift von Regino auf, da ist die wissenschaftliche Situation der Musiktheorie nicht so lebendig wie in den zitierten Schriften: *cum frequenter in aecclesia vestrae dioecesis chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus propter dissonantiam toni ..*, ed. Bernhard, S. 39, 2. Regino geht es auch um Fehler in der Gesangspraxis, allerdings nicht von Fehlern hinsichtlich der praktischen Ausführung, also Intonation o. ä., sondern eben doch um Struktur- oder Formmerkmale — allerdings nicht etwa nur die von eventuell falsch singenden, lieben Kindern³⁴, sondern doch wohl in erster Linie um

von Aegidius einordnen, als Ergebnis der vollständigen Einbeziehung der mehrstimmigen Satztechniken in den Raum weltlicher Unterhaltungsmusik höchsten Anspruchs. Was auffällt, ist eher der Umstand, daß diese Tradition offenbar durch die höhere Bedeutung der Satztechnik gegenüber der spezifischen Form in der Musiktheorie keine größere Folgen gehabt hat — die drei Stile oder Gattungen, die Tinctoris angibt, sind hinsichtlich ihres Wesentlichen kaum unterschieden; und dieses Wesentliche ist der Satz; die Form wird für den mehrstimmigen Satz weniger wichtig — „Rezepte“ für die Herstellung solchen Satzes gibt die Musiktheorie aber weiter an, wie sie sie schon immer gegeben hat, ohne daß man hier ausgerechnet an medizinische Rezeptbücher denken sollte. *Quiconques veut deschanter*, muß Regeln lernen, die man aber auch, wie Joffre en Foxas Regeln, als Theorie, als *Bildungswissen* rezipieren kann. Es gibt wohl keinen der wirklichen mittelalterlichen Musiktheoretiker, der nicht den Erwerb musiktheoretischer *Bildung* auf *Handeln* gründet — die Intervalle muß man beherrschen, singend und denkend, schon bei Hucbald. Gerade hierin liegt kein Neuanfang von Aegidius.

³⁴Zur Rolle von Kindern im liturgischen Gesang vgl. auch die Hinweise und Literaturangaben von S. Boynton, Anm. 51 auf Seite 97, S. 54 f.: Man sollte allerdings beachten, daß der Choral keine Veranstaltung speziell für Kinderchöre war, die Natur der Weitergabe der liturgischen Musik aber auf den Unterricht schon zur Zeit des Kindesalters angewiesen war — man wird auch die Klaviermusik von Beethoven kaum deshalb als Kindermusik ansehen wollen, nur weil zu ihrer Beherrschung üblicherweise ein Klavierunterricht bereits in kindlichem Alter notwendig zu sein scheint. Und auch die Hinweise der *Scolica Enchiridis* darauf, daß in Oktavierungen des *organum* die jeweils höhere Stimme der *vox puerilis* zugehörig sei, sind keine Hinweise darauf, daß etwa nur Kinder gesungen hätten; wo, nun die Stelle zu finden, sei dem Leser überlassen (zur gesanglichen Rolle von *infantes* in der monastischen Liturgie s. auch M. E. Fassler, *The office of the cantor, Early Music History*, 1985, S. 45; daß diese in der Ausführung des Chorals irgendwann dominant gewesen seien, ist auch da nicht zu erkennen).

Von Interesse sind hier auch die von T. Bailey, *The Ambrosian Cantus*, Ottawa 1987, S. 52 ff., gegebenen Hinweise, wonach ganze *cantus* vom *puer magistri scholae* gesungen worden sein sollen — nur, bedeutet dieser Ausdruck, daß hier immer *infantes* gesungen haben, oder liegt auch eine Art Berufsbezeichnung vor? Sollte man etwa den vergleichbaren Einsatz von Kindern bei musikalischer Ausstattung von höfischen Festen als Verweltlichung oder Übernahme liturgischer Praxis ansehen? Leider sagt der große Entdecker des Kindlichen in mittelalterlicher Musik und Musiktheorie, M. Haas dazu noch nichts, vgl. etwa, Ulrich von dem Türlein, *Arabel*, ed. W. Schröder, *‘Arabel’-Studien I, Prolegomena zu einer neuen Ausgabe ...*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Abhandl. d. Geistes- u. Sozialwiss. Kl. Jg. 1986, Nr. 6, Wiesbaden, S. 127, 799: *al nach der Franzoyser sit // hort man*

falsch singende ausgebildete *cantores*: Nur hat auch er wie Aurelian noch nicht verstanden, wie man diese Fehler bzw. die ihnen entgegenstehenden Richtigkeiten rational formulieren und damit auch besser machen kann; das weiß er noch nicht! Sein Text kann aber die neue Ethik und Intention der neuen Musiktheorie verdeutlichen, sozusagen auf vorrationaler Stufe. „Byzanz“ hat dies nie erreicht — und genau dies ist das historische Wunder der Verbindung von Theorie und Praxis der Musik, ja dessen, was auch heute umgangsmäßig als *Musik* verstanden wird, zu einer echten rationalen Theorie; eine zentrale Kulturleistung der liturgischen Sänger! Und man sollte sich auch darüber klar sein, daß Aurelian echter Musiktheoretiker insofern ist, als er die Primitivität der Klassendarstellung durch Aufzählung ihrer Elemente durch (den Versuch einer) Angabe charakteristischer Merkmale und jeweils nur eines Beispiels überwindet: Dieser Ansatz Aurelians ist epochal³⁵!

Und natürlich geht es nicht mehr nur um richtige Kombinationen von Antiphon und Psalmodie, sondern auch um das Verstehen, z. B. *cur unus solummodo tonus tot habet*

videln vnd harphen spil. // ovch sang da kleiner kinde vil // nach dem lande wol svezze tanze. Es handelt sich also um französische Musik, und Tanzlieder nicht nur von Kindern, sondern von — das Versschema mußte ja erfüllt werden — *kleiner kinde vil*. Kinder und Musik, welches Thema könnte das nicht sein; wenn man es sachlich angeht, erscheint es hier doch recht natürlich. Ob man hier übrigens antiken Einfluß annehmen soll, wenn Singen mit *svezze tanze* zusammengestellt wird? Zu entsprechenden merkwürdigen Vorstellungen von Ch. Kaden vgl. den letzten Abschnitt; nur, der Dichter trennt hier ja genauso klar, wie dies schon die antiken Quellen tun, das Instrumentalspiel von *videln vnd harphen spil* — von *spil*, nicht von Gesang ist die Rede! — von dem anschließenden Tanzliedauftritt der Kinder; vielleicht ist ja nicht eine ursprüngliche Urverbindung von Gesang, Körperbewegung und Sprache (vertont werden ja wohl Liedtexte) mystifizierender Art von neuerer, dann natürlich eigentlicher Musik zu unterscheiden, sondern die Feststellung zu treffen, die z. B. Johannes de Grocheo bestätigt, daß Musik und Tanz natürlich häufig zusammenauftreten; Tanz ohne Musik sicher ziemlich selten vorkommt, Musik ohne Tanz dagegen recht üblich ist, genauso üblich wie poetische Formen als reine Literatur — die, insbesondere bei so komplizierten Sprachen wie Griechisch oder Latein man natürlich einmal selbst gelesen haben sollte, ehe man über solche Urverbindungen Tiefstes als Wissenschaft kundtut: Eine Reduktion der Dichtung von Pindar auf eine Kadensche Einheit von Musik, Sprache und Tanz kann nur der behaupten, der die Texte nie zu übersetzen versucht hat.

³⁵Bemerkenswert ist, daß sich ein kurzer Ausschnitt aus der Schrift von Aurelian, ed. Gushee, S. 85, 1 – 4, in zwei in Wien aufbewahrten Überlieferungen von Isidors „Enzyklopädie“ als Anhang an das Musikkapitel findet, und das in Verbindung mit dem bekannten Versen *Gregorius praesul ...* (vgl. Verf. *Musik als Unterhaltung*, II, Kap. IV, S. 71 ff.) und einem Auszug der bekannten „etymologischen“ Erklärungen der Tonartnamen; vgl. W. Pass, *Die Musikkapitel in der Isidor-Überlieferung*, in *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, Tutzing 1998, S. 126 f. Die Verbindung muß wesentlich älter sein als die Überlieferung, die aus dem 14. Jh. stammt, wo Aurelians Melodiebeschreibungen schon längst völlig unbrauchbar (geworden) waren. Der Kompilator ersetzt übrigens den von Aurelian als Beispiel der zweiten Differenz angeführten Int. *Justus es, Domine* durch den Int. *Sapientiam sanctorum*, dessen Melodie zu Anfang nicht den charakteristischen Quintsprung zeigt — im Gradualbuch haben beide verschiedene Differenzen, was zu entsprechenden Fragen weiterer Anlaß sein könnte: Die Beschreibung des Schlußverlaufs der Differenz bei Aurelian widerspricht der Festlegung des Gradualbuchs, der vom „Wiener“ Kompilator gewählte Int. *Sapientiam sanctorum* aber entspricht mit seiner Differenz im Gradualbuch ganz der Aurelianschen Melodiebeschreibung — die Zuordnung der Differenz muß sich also verändert haben (bzw. der Text muß in eine andere Konvention „übertragen“ worden sein). Dies aber beweist andererseits, daß der Kompilator, kaum im 14. Jh., den Text gelesen und mit der ihm geläufigen Wirklichkeit in Übereinstimmung gebracht hat.

varietatum modos ..., ed. Gushee, S. 85, 5: Und natürlich anschließend, ed. Gushee, S. 86, 6: *qui plenitudinem huiusce vult nosse scientiae, ad musicam eum mittimus ...*, wozu im *cap. XVIII* die Parallele, nämlich die Versicherung, daß alles ... *a Grecorum dirivari fonte una cum musica licentia omnes varietates ibidem contextas ...*, ed. Gushee, S. 114, 3 (zu dem, was Floros dazu Merkwürdiges zu sagen hat, wird unten Stellung genommen), zu finden ist, was natürlich von gleicher „Richtigkeit“ ist — geschafft ist damit aber wenigstens virtuell ein direkter Anschluß an die antike Musiktheorie, die diese Gegebenheiten, wenn man nur genau genug „hineinschaut“ erklären wird; es handelt sich um Objekte der Theorie, bzw. Merkmale, die man theoretisch erklären zu können wenigstens vorgibt; vgl. P. Jeffery, *The earliest Oktōēchoi ... in The Study of Medieval Chant ... in Honor of K. Levy*, Cambridge 2001, S. 172: Man muß im Gegensatz zu Jeffery beachten, daß für Aurelian überhaupt noch kein *core of Greek information on which the structure of the Western modal system was ... being built.*, bestanden hat! Aurelian kann nur als unreal potentielles Programm auf irgendetwas, was man wohl bei sorgfältiger Suche finden wird, auf die Theorie verweisen³⁶; er hat kein (rationales) Wissen von *toni, modi* o. ä., abgesehen vielleicht von den Bezeichnungen; *tonus* könnte man als ursprünglich ansetzen (Psalmodieformeln). Übrigens wird man die deutliche Parallelität der beiden Stellen beachten müssen: Zumindest die Intention ist identisch!

Beachtet man die Theorie, dann wird man auch solche konkreten Probleme verstehen: Diese sind, als Teil des liturgischen Gesangs auch und besonders würdige Objekte der *ars musica*! Hier liegt der epochale Umbruch, dessen erster bewundernswerter Repräsentant Aurelian, *nunc maxime elatus in historia musicae mundi* darstellt.

Und angesichts des Umstands, daß in Augustins Dialog *De musica* ein, oft wie in der parallelen Gattung bei Plato, eventuell (nur) gelegentlich etwas einfältig wirkender *discipulus* erscheint, wird man nicht folgern können, daß der Bischof, der von Augustin eine Zusendung dieser Schrift erbat, entweder selbst noch Kind war, noch daß er ausgerechnet dieses Buch zur Kinderlehre eingesetzt hat; erweisen sich doch noch moderne Deuter als unfähig den Sinn dieses Werkes zu verstehen (die neueste Literatur findet man in den betreffenden Kapiteln in Verf. *Musik als Unterhaltung*; Haasens bezügliche Angaben sind hier leicht veraltet und unzulänglich). Augustin allerdings schreibt seinen Text nicht dazu, daß der Adressat me-

³⁶Vgl. die von Verf. mehrfach behandelte Stelle ed. Gushee, S. 86, 6: *Wer die Fülle dieser Wissenschaft wissen will, den schicken wir zur musica; da kann er die Konsonanzen, die Intervalle und die certitudo numerorum sehen: Und dann wird er auch wissen, warum für eine Tonart verschiedene Differenzen existieren.* So kann man Aurelians Formulierung paraphrasieren: Er verweist für Erscheinungen der musikalischen Wirklichkeit auf die Theorie.

Wie das Wissen um den Inhalt der Musiktheorie bei Aurelian zu beurteilen ist, kann man auch aus dem Postulat, daß in den großen Responsorien die Schlußwendung der Verse auf der fünftletzten Silbe einzusetzen habe, erkennen, ed. Gushee, S. 124, 56: *Id autem oramus cantorem, ut omnium versuum fines in nocturnalibus responsoriis a quinta incipiat desinere syllaba ante finem ultime. Et hoc secundum musicos, qui non amplius quam quinque assevere maris undas, et ex eisdem omnes eximeri procellas.* Die sachlich absonderliche Assoziation der Fünzfzahl wird den *musici* zugewiesen: Zu rationaler Begründung war Aurelian noch gänzlich unfähig, er „findet“ in der Musiktheorie also auch reine Anzahlassoziation, nicht anders als die der neun Musen zu den acht Tonarten nebst den Differenzen. Aber, er verweist auf eine theoretische Begründung der Musik und eröffnet damit den Weg zur Rationalität; das ist seine Leistung; was diese *musica* tatsächlich war, hat er nicht gewußt.

trisch bessere oder überhaupt korrekte Gedichte schreiben, oder daß er „nur“ metrisch gute Gedichte beurteilen kann, ihm geht es darum, zu zeigen, daß die *ratio* ihre Fähigkeit, zum Höchsten zu gelangen, auch an diesem Objekt aufweisen kann; der *Musica Enchiridis* wie, wenn auch mit erweiterter Absicht, Guido geht es darum, das Wissen um die Voraussetzungen der „praktischen Theorie“ zu vermitteln, nämlich rational die grundlegenden Größen korrekt singen zu können, auch als solche und nicht etwa ausschließlich, um den liturgischen Gesang korrekt zu singen — dann aber, genau wie Hucbald, daraus wieder, in Augustinischem Sinne, einen Erkenntnisweg zum Höchsten ableiten zu können: Das einfache Beispiel, sinnlich erfahrbare Voraussetzung der Erkenntnis des Wirkens des absolut Schönen, eben des Höchsten, in Augustins *De musica*, wo es jedoch noch mehr auf den entsprechenden Einsatz der *ratio* ankommt³⁷, ist hier ersetzt durch die Tatsächlichkeit der musikalischen Praxis, denn

³⁷**Zu Μίμησις in Augustins Musikschrift** Man muß schon höchst erstaunt, wenn nicht erschüttert zur Kenntnis nehmen, daß K. Sallmann, *Augustinus' Rettung der Musik ...*, in *EP-MENEYMATA*, Festschr. f. K. Hörner, hg. v. H. Eisenberger, Heidelberg 1990, S. 81 ff., Augustins Gebrauch des Wortes *imitatio* in diesem Buch so gründlich mißversteht, daß er es mit der antiken *μίμησις* Lehre parallelisiert: Augustin kommt es nicht auf irgendeine ästhetische Nachahmungstheorie der Musik an (vgl. die unsinnige Behauptung ib., S. 92, daß Augustin die *Mimesis* für die *allgemeine Musik ... weitergelten lassen* wollte), sondern allein darauf, daß das spezifische Handeln von Musikern, und zwar von „ausübenden“ Musikern jeder Art, mit der *ratio* keine Verbindung haben kann, sondern allein animalischer Natur, also unter dem Menschen stehend ist, denn es handelt sich um rein körperliche Nachahmung, nicht um Denken! Es geht nicht um Nachahmung irgendwelcher natürlicher Klänge, sondern darum, daß alle Musiker *id, quod in canendo faciunt, imitatione assecuti sunt.*, *De musica* 4, 6: Das rein animalische Wesen kennt für jede solche Tätigkeit nur die *imitatio*: *Videmus enim has aves et multa canere ac sonare quodam humano usu, et non nisi imitando facere ...* (4, 6), sollte das wirklich die antike ästhetische Nachahmungstheorie betreffen: ... *ratione autem non utitur irrationale animal; non igitur habet artem: habet autem imitationem; non est igitur ars imitatio.* ..., wie die Schlußkette beendet wird! Das Gegensatzpaar *imitatio/ratio* bzw. *imitatio/ars* bzw. *imitatio/scientia* hat nichts mit *μίμησις*, Affektnachahmung o. ä. zu tun, sondern nur damit, daß jeder Musiker, der nicht nur musikalische Erscheinungen rational bewertet, allein *obtemperacioni cuidam corporis* dient, 4, 7; die *imitatio*, zu der ja auch Tiere fähig sind, kann nichts mit *scientia* zu tun haben, weil diese ausschließlich *animo* zuzuordnen ist — jedenfalls im Wissenschaftsverständnis von Augustin.

Es geht doch wohl nicht um *μίμησις* als ästhetisches Prinzip, sondern darum zu zeigen, daß musikalisches Handeln, d. h. Singen oder die Finger mehr oder weniger schnell zu bewegen, *magis ... servientibus tribuendum*, im Gegensatz zur Tätigkeit des *sciens animus*, weshalb solche Tätigkeiten der Finger eben nicht etwa der *scientia/ratio* zuzuordnen sind, als daß sie in Wahrheit viel mehr *usu et sedula imitatione ac meditatione fieri*, I, 5, 9. Was sollte hier eine ästhetische *μίμησις* Theorie? Eine *σπουδαία μίμησις* wohl!

Geradezu absurd wirken Formulierungen wie ib., S. 89: *In B. 1 begnügt sich Augustin damit, das „bene modulari“ der Musik vom bloßen „modulari“ der Musikanten abzugrenzen und somit Kunst-Musik von Volks-Musik zu trennen.* Derartig kleinbürgerliche Wertungen wären für Augustin absurd, völlig irrelevant und indiskutabel für die eigentliche Frage, des Aufzeigens eines Weges von der sinnlichen Erscheinung zum Erkennen der Erkenntnisfähigkeit der *ratio*, nämlich zum Erkennen ewiger Gesetze; das zur Unterscheidung zwischen „U- und E-Musik“ zu machen, belegt, daß es doch so etwas wie musikhistorische Kompetenz gibt: Augustin geht es nicht um — in seinen Augen — irrelevante Fragen wie musikalische Kunstfertigkeiten o. ä., er vertritt eine abstrakte Bedeutung von *scientia*, doch nicht die des seiner Arbeit rational bewußten Musikers — den hat durchgehend positiv zu bewerten eben erst das lateinische Mittelalter erfunden, denn für Augustin ist derjenige, der von der *scientia/ars musica* Wissen hat, und dann doch vor dem Volk, das dem Vieh vergleichbar ist,

die bestreitet einen wesentlichen Teil der heiligen Liturgie und ist deshalb natürlich, bis hin zu der Frage der Differenzen würdiges Erkenntnisobjekt bzw. Objekt, das musiktheoretische Erkenntnis ermöglicht! Augustin kommt einem solchen Verständnis schon etwas nahe, wenn er im sechsten Buch nur noch den Hymnus des Ambrosius zitiert — der wurde ja auch gesungen, ist aber natürlich gleichzeitig gewußte, erinnerbare musikalische und poetische Form. Für die Rhythmik war die Ausgangsbasis von Natur aus konkret, weil Metrik traditionell

seine „musikalischen“ Fähigkeiten produziert, sich nach deren Wohlgefallen ausrichtet, geradezu ein Abgrund an Minderwertigkeit: Er hat den Weg erkannt, von der sinnlichen Schönheit zum Höheren zu finden — und macht doch nur Musik für das Volk, er richtet das Augenmerk seiner Seele auf Minderwertiges; eine fatale Sünde! Darum geht es, doch nicht um Musikästhetik!

Derartige Fehldeutungen sind schon erschütternd, auch wenn der nach dem Herausgeber Patrick Le Bœuf *Un commentaire d'inspiration érigénienne du «De musica» de Saint Augustin in Recherches Augustiniennes* vol. XXII, Paris 1987, S. 243 ff., einzige durchgehende mittelalterliche Kommentar das alles auch nicht so ganz richtig verstanden hat, z. B. zu I, 4, 6, *Ex quo jam colligi potest, omnem qui imitando assequitur aliquid, arte uti; etiamsi forte non omnis, qui arte utitur, imitando eam perceperit.*, ib., S. 259, 199: *non enim recurrit, quemadmodum omnis, qui aliquid assequitur imitando, arte utatur, ita omnis, qui arte utitur imitando eam percipiet. Potest enim aliquis arte uti, et eam artem dico non imitatione percepisse, sicut philosophi qui primum ipsas artes in animo invenerunt, deinde in humanos adusus per instrumenta corporea imitatione addiderunt. Arte uti ist nicht identisch mit arte uti, wenn etwas imitando assequitur, denn bei letzterem muß man, sozusagen implizit eine ars voraussetzen; man kann aber arte eben auch an sich „gebrauchen“. Die Philosophen haben die artes erfunden an sich, rein geistig; die Vermittlung in humanos adusus geschieht durch instrumenta corporea — es handelt sich also nicht um die eigentliche ars! Wie das gemeint ist, kann man z. B. von Boethius erfahren, nämlich in der — vom Kommentator nicht angeführten! — Pythagoraslegende in bzw. bei der Schmiede! Das Monochord ist dann das Instrument der Umsetzung der eigentlichen, geistigen ars in sinnlich, endliche Erscheinungen, bzw. der Erkenntnis von der Geprägtheit von der eigentlichen ars (vgl. noch ib., S. 259 f., 227)! Gerade daß der Kommentator keine spezifische Anwendung auf die Wirklichkeit der Musik sieht, macht deutlich, daß er genau wie Johannes Scottus Eriugena von der neuen Rezeption antiker Musiktheorie noch nichts erfahren hat (auf die bisherigen Fehldeutungen von angeblichen Kenntnissen der *Inst. mus.* von Boethius durch Johannes Scottus geht Verf. in der leider notwendigen Ausführlichkeit an anderer Stelle ein).*

Und was eine eigentliche ars ist, erfährt man kurz davor, S. 257, 125 — nicht so etwas Primitives wie, *was einem freien Mann würdig ist*, das hat schon inhaltliche Begründung: ... *Ideo liberales disciplinae dicuntur, quia non propter aliquid discuntur, sed propter semetipsas. Ceterae autem artes, quia propter aliud fiunt, liberales non sunt, ut est architectura, medicina .. omnesque mechanicae.* ... Die Jurisprudenz würde man wohl auch dazu rechnen dürfen und müssen, solange sie sich nur mit der Ausbildung von „praktisch“ brauchbaren Juristen befaßt und darin offenbar das höchste Ziel einer Eliteuniversität sehen kann. Es ist daher auch nicht erstaunlich, wenn sich die Philosophie, konkret z. B. Johannes Scottus Eriugena bewußt nicht mit dieser „Anwendung“ von artes befaßt: Die Vorstellungen einer expliziten Berücksichtigung der Mehrstimmigkeit in der großen Schrift dieses Autors, sogar durch einen modernen Philosophen steht daher in direktem Gegensatz zur Intention des mittelalterlichen Autors!

Das sind die Probleme, doch nicht ein Augustinisches Interesse an einer ästhetischen *μίμησις* Theorie! Welche Unfähigkeit, die Augustin bedrängenden grundlegenden menschlichen Fragen zu verstehen! Was natürlich auch andere nicht daran hindert, ebenfalls aus der Gleichheit allein des Wortes auf die Gleichheit der jeweils gemeinten Sache zu schließen und Augustin auf das eigene Verständnisniveau zu ziehen, wie dies auch Patricia K. Ellsmere und R. R. La Croix, *Augustine On Art As Imitation* tun, in *Augustine on Music ...*, ed. La Croix, Lewiston/Queenston, 1988, S. 1 ff., die den Leser dazu und vor allem noch mit einer Formalisierung der Beweisführung Augustins beglücken, was man aus dem Text allerdings doch etwas leichter verstehen dürfte.

an real existierenden poetischen Texten exemplifiziert wurde — ob er einen vergleichbaren Ansatz für die Melik gefunden hätte, darf schon ausweislich von Boethius bezweifelt werden; im Mittelalter ist genau das erreicht.

Und natürlich geht Augustin, genau wie dies Sokrates in den Dialogen auch tut, nicht gleich vom Kompliziertesten aus, sondern vom Einfacheren zum Komplizierten, vgl. auch Anm. 85 auf Seite 171 — allerdings mit etwas anderer Absicht als die *Musica Enchiriadis*, wenn sie formuliert, ed. Schmid, S. 7, 15: *Sunt et alia plura plurium sonorum signa inventa antiquitus, sed nobis a facilioribus ordiendum*. Soll man daraus wirklich schließen müssen, was Haas nicht tut, da er von eingehenden Betrachtungen mittelalterlicher Texte nichts hält, daß das Zeichensystem der *Dasia*-Zeichen nur für die Kinder erfunden wurde, der Autor aber eigentlich das gesamte System der *toni*, also der Transpositionsskalen und deren Notation für eine nur Fortgeschrittenen notwendige Ordnung gehalten habe? Nun, solchen Unsinn wird ja wohl niemand behaupten wollen, der literarische Topik beachtet und zusätzlich die unabdingbare wie nützliche Tatsache beachtet, daß eine Vermengung der literarischen Darstellung einer Theorie mit dieser selbst gerade für mittelalterliche Fachtexte eine hochgradige Fehldeutung wäre: Die dialogische Darstellungsweise ist nicht Wesensmerkmal der Theorie, bei Augustin z. B. bestehen die Versmaße und ihre Gesetze bekanntlich völlig unabhängig von seiner dialogischen Darstellung; daß dies für die *Scolica Enchiriadis* anders sein könnte, wäre eine höchst naive Vorstellung.

Der Autor der *Musica Enchiriadis* — mit Blick auch auf Hucbald? — handelt hier *mutatis mutandis* fast wie Aurelian: Er versteht den Sinn der Systeme nicht, hat ein eigenes, wie die *Commemoratio brevis* zeigt, von ihm offensichtlich (aber irrtümlich!) als völlig ausreichend verstandenes Skalensystem erfunden, z. B. aus Symmetriegründen (des Tetrachords), nicht aus Gründen besonderer Kinderfreundlichkeit, und läßt damit das ihm, allein schon wegen der auffälligen Zeichen formal nicht unbekanntes System als sekundär erscheinen — übrigens, sollte eine solche Bemerkung sich wirklich an auszubildende Kinder richten? Sollten ausgerechnet die von dem Text von Boethius und der antiken Notenschrift soviel wissen, daß die neue Schrift erklärt werden mußte? Die Antwort dürfte klar sein — der Autor sieht sich gezwungen, die alten Zeichen irgendwie einzuordnen, um nicht einem Vorwurf der Unzulänglichkeit ausgesetzt zu sein.

Und beachtet man einmal die lateinische Sprache, dann wird man ebenfalls finden, daß die Anrede in ed. Schmid, S. 13, 5, an *incipientes* geht, ein Alter ist damit nicht ausgesprochen — aber sicher, eine gewisse Lehrhaftigkeit haben diese Lehrschriften alle, damit sind sie doch keine Kinderbücher: *Sed dum forte in sono aliquo dubitatur, quotus sit, tum a semitoniiis ... toni in ordine rimentur, et mox, quis ille fuerit, agnoscetur, donec sonos posse notare vel canere non minus quam litteras scribere vel legere ipse usus efficiat. Et haec utcumque dicta sint ad studia incipientium adiuvanda*. Das ist genau das, was auch Hucbald in seiner Einleitung sagt; die, die die *scientia musica* angehen, müssen und sollen zunächst die Intervalle (bei Hucbald), bzw. die skalischen Töne, in der *Musica Enchiriadis*, so lernen, daß sie jeden sozusagen konkret auftretenden Ton in seiner Natur erkennen, also Töne wie Texte schreiben können. Nicht zu übersehen ist dabei, daß dieses Wissen völlig abstrakt, als reines Wissen

an sich formuliert wird, nicht etwa als *Handlungswissen*, nein, als Wissen um die Eigenschaft eben jeden Tons, der irgendwie konkret begegnet. Nicht einmal die Aufgabe, die liturgischen Melodien korrekt zu singen, ist hier vorgängiges Thema! Es wird, dies sei wiederholt, abstrakt das Wissen um die Struktur der Skala gelehrt und gefordert. Ganz übersehen sollte man dieses Verständnis des konkreten Wissens, der Ordnung der Töne als Wissen an sich nun auch nicht, denn für Sängerknaben gedacht erscheint eine solche Konzeption auch von grundlegender *scientia musica* nicht gerade selbstverständlich.

Beachtet man einmal unter Betrachtung der betreffenden Texte die Aufgabe, die sich seit Aurelian die mittelalterliche rationale bzw. zur Rationalität drängende mittelalterliche Reflexion über Musik gestellt hat, so wird klar, daß sie zwangsläufig eine konkrete Funktion haben muß, denn es geht nicht um Theorie an sich, sondern um eine Theorie an der oder für die Wirklichkeit, nämlich die des Chorals und seiner, auch die Mehrstimmigkeit einschließenden, konkreten, melischen Struktur (die rhythmische Struktur hat nur andeutungsweise zu einer rationalen, aber offensichtlich nicht ausreichenden Theorie geführt — die sich auch in den entsprechenden Zeichen z. B. der St. Galler Notation äußert). Das bedeutet, daß man mit den antiken Kategorien hofft, die Melik, insbesondere deren tonartige Ordnung rational erfassen zu können, eine Aufgabenstellung, die das Quadrivium nie auch nur ansatzweise hätte nahelegen können.

Insofern aber entsteht etwas, das durch die Vorstellungen von M. Haas so verunklart wird, daß hier eine Antwort notwendig scheint: Es entsteht, wertungsgeschichtlich wie rationalitätsgeschichtlich nur als Wunder zu bezeichnen, eine autonome Theorie der musikalischen Praxis, autonom von der Bindung an ein als wissenschaftliche Disziplin schon längst obsolet gewordenen System der *artes liberales*, autonom aber auch von der Dominanz der liturgischen Wertung von Musik.

Natürlich liefert die *ars musica* die Mittel, die Grundlagen für diese Theorie, zum anderen aber ist diese Tradition von vornherein, nämlich schon von der Antike, der schöpferischen Zeit her, unfähig und unwillig zu einer konkreten musikalischen Formen erfassenden und regelnden Theorie. Und ebenso natürlich wird das Objekt dieser neuen und darin unabhängigen Musiktheorie von der liturgischen Gesangspraxis geliefert. Was aus dieser Verbindung entsteht, ist weder das teilweise an Universitäten als totes Material — man beachte die musiktheoretischen Kenntnisse von Thomas³⁸ — mitgeschleppte Lehrgebäude der *septem artes*, so viel sich

³⁸**Zum Wert scholastischer Philosophie für die Musiktheorie der Zeit und den modernen Deuter** Für den, der die Quellentexte tatsächlich und eingehend zu lesen versucht, muten daher auch die zahlreichen Verweise auf Aristoteles und scholastische Philosophie bei modernen Deutern nicht selten leicht befremdend an, denn diese Philosophie war nie auch nur imstande, aus sich heraus Entwicklungen oder auch nur konkrete Erscheinungen der musikalischen Wirklichkeit überhaupt sehen zu können. Auf ein für diese von der eigentlichen Musiktheorie her gesehen — und Hucbald, die *Musica Enchiriadis*, Guido, ja bereits Aurelian muß und kann man allein als Vertreter einer eigentlichen, ja der einzigen Musiktheorie des Mittelalters ansehen —, Sterilität repräsentatives Beispiel hat Verf. bereits verwiesen: Der unter dem Namen von Thomas überlieferte Kommentar zum Abschnitt über Musik der Staatsschrift des Stagiriten bringt als einzigen Bezug zur Wirklichkeit eine Erläuterung der Nummern der Tonarten, basierend auf der für das 12., erst recht für das 13. Jh. vollendeten Theorie der Kirchentonarten, *Sancti Thomae Aquinatis in octo libros Politicorum*

Aristoteles expositio, cura et studio, ed. R. M. Spiazzi, Torino, Roma 1966, etwa zu 1312: *Est autem lydia mixta melodia vel cantilena septimi toni ... hypolydia, quae est sexti toni ...*; eine, systematisch durchgeführte „Ergänzung“ des Textes von Aristoteles, die zu Ende zu erheblichem Unsinn führen muß, wenn es nämlich um die Melodien/Tonarten geht, die zulässig für die Erziehung der Jungen sind, 1339: ... *Melodia autem dorica rationem medii habet respectu alienarum, non enim ita excellenter acuta est sicut illa, quae dicitur lydia mixta, quae est septimi toni, nec etiam ita depressa in gravitate, sicut hypodorica vel hypophrygia quae est secundi vel quarti toni. ...*, oder ... *harmonia ... lydia, quae est cantilena quinti toni ... videlicet quod rationem medii habent, inter acutas et graves. ...* (1342) Soll man daraus wirklich schließen, daß für diesen, liturgisch sicher unterrichteten Kommentator die Melodie der Comm. *Ierusalem surge* für die Jugend unpassend war, weil sie in einem „zu tiefen“ Ton klassifiziert ist? Soll das Grad. *Oculi omnium in te sperant, Domine* wirklich für die Jugend wegen des 7. Tons unpassend sein?

Derartige sinnlose Fragen machen aber deutlich, was selbst von einer so minimalen Beziehung scholastischer Philosophie zur musikalischen, zeitgenössischen und speziell liturgischen Wirklichkeit zu sagen ist: Es handelt sich um den reinen Formalismus einfachen Abzählens. Und das in einem Text, der von seiner Natur her nach Ergänzung durch Hinweise auf die zeitgenössische Situation der Musik geradezu schreit: Wenn z. B. die Melodien von Olympus genannt werden, 1313, ein auch schon für Aristoteles topischer Name, dann hätte man doch erwarten können, ja müssen, daß wenigstens ein zeitgenössischer oder wenigstens ein „eigener“, nämlich der Liturgie bekannter „musikalischer“ Name genannt würde — nichts davon fällt dem Kommentator auf, er bleibt strikt in den vom kommentierten Text gesetzten Grenzen, also rein literarisch, was die Wirklichkeit der Musik anbelangt, gibt es keine Berührung, das wird aber auch nicht als Postulat empfunden!

So wunderbar erhehend denn auch die Versuche einer Einbeziehung „umfassender“ philosophischer Begriffsbildungen, wenn schon nicht ganzer Systeme, die man dann aber erst verstehen müßte, in das eigene, heute dargebotene Bild des „musikalischen“ Mittelalters erscheinen mögen (kann doch so wenigstens partiell die Last eines ach so kleinen — angesichts Augustins? — Faches abgeschüttelt werden, und kann man sich auf der Höhe der Abstraktion der Philosophie fühlen), so unbrauchbar sind solche Assoziationen und Analogien oder künstlich hergestellte angeblich direkte Bezüge für das Verstehen der musiktheoretischen Wirklichkeit des Mittelalters und der Spezifik dieser Theorie als eine der wenigen, Wirklichkeit wirklich beachtenden Disziplinen mittelalterlichen Denkens. Kommentare zu eigentlich die musikalische Wirklichkeit als Objekt aufgebenden Texten der Antike wie hier des „Musikteils“ der Staatsschrift wollen einen Bezug zu dieser Wirklichkeit gar nicht erreichen, können die Notwendigkeit oder Möglichkeit einer solchen „Anwendung“ des Kommentierten gar nicht sehen — wenn eine Verbindung geschaffen wird, liegt der Ansatz gerade nicht in der Philosophie, wie z. B. die sehr schnelle Verwendung von Vorgaben der Aristotelischen Ethik durch die oder in den Beichtlehren, einer zwangsläufig wirklichkeitsbezogenen Gattung zeigt, oder eben auch die echte Musiktheorie, wie Johannes de Garlandia zeigt, dessen systematisches Denken zweifellos von scholastischer Methodik geprägt ist, nicht aber als Fragestellung oder gar als „Folge“ irgendwelcher assoziierbarer Bezeichnungen. Man wird so die Klangschriftlehre als zukunftssträchtige Abstraktionsbildung, vielleicht geprägt von der Nutzung scholastischen Denkens für die Wirklichkeit der Mehrstimmigkeit sehen dürfen, ja müssen, aber auch hier geht klar der Weg zu Wissenschaft von der Theorie der musikalischen Wirklichkeit aus — die scholastische Denkmethode müßte nicht steril in Bezug auf Wirklichkeit sein (eine Erörterung des Unterschieds zwischen dem Ansatz von Aristoxenus und Pythagoras böte sich an), eine entsprechende Nutzung und Anwendung jedoch geht nicht von der Philosophie aus, sondern allein von der Wirklichkeit, dem Bedarf nach abstrakter Darstellung und Aufstellung von Regeln eben für die musikalische Wirklichkeit! Und es ist nicht nachweisbar, daß diese Darstellung der Regeln der Mehrstimmigkeit wirklich und notwendig von scholastischer Logik geformt gewesen sein muß!

Dafür sei noch ein anderes Beispiel angeführt: Der Kommentator erörtert das Erfahrtwerden durch Musik, den *raptus animae*, ib., 1305 seq.; die Hörer können zwar auch durch Textvortrag bewegt werden, z. B. *afficiuntur tristes* (1306), aber *cum verbis adiungitur melodia, quae habet maiorem vim ad movendum propter conformitatem ad animam et potentiam auditus; multo magis per musicam affici-*

darüber auch assoziationsreich schwatzen läßt, noch eine rein auf die Praxis, bzw. entwicklungsmäßig von dieser Praxis ausgehend, z. B. in Form von Tonaren, gerichtete Praxislehre für *cantores*³⁹. Nein, und darauf kommt es nun einmal an, wenn man musikgeschichtliche

tur animus audientis ad diversas animi passiones ... Wie wäre es hier einmal mit einem Beispiel, ja nur einem Verweis auf Augustins Bekenntnisse gewesen? Einen Verweis auf die Eigenart des *iubilus*, auf die Existenz von Musik mit und ohne Text, *cum et sine littera*, was Johannes de Grocheo, auch hier völlig unabhängig von der Philosophie, als wesentlichen Gliederungsfaktor einsetzt? Wie wäre es gewesen, wenn der Kommentator das Problem gesehen hätte, daß dann eigentlich reine Instrumentalmusik höhere Wirkungskraft haben müßte als der Choral? Nichts dergleichen findet man, weil ein solches „Bedürfnis“ dem Kommentator völlig undenkbar ist; er verharrt völlig im Rahmen der Vorgabe, eine direkte Anwendung auf die Wirklichkeit gibt es nicht. Die philosophische Vorgabe ist, vergleichbar der spätantiken Vorgabe der Musiktheorie sozusagen von sich aus zwangsläufig unfähig zur Beachtung oder gar Einbeziehung der Wirklichkeit, weshalb auch die langen Ausführungen von „scholastischen“ Musiktheoretikern wie Jacobus von Lüttich nicht die geringste Erkenntniserweiterung schaffen können (darauf geht Verf. in der notwendigen Ausführlichkeit an anderer Stelle ein). Man sollte diesen Sachverhalt beachten, ehe man durch mehr oder weniger tiefe Assoziationen rein formale „Entsprechungen“ zu höherer Art von Einsicht in das Wesen mittelalterlicher Musik aufstellen, d. h. neu erfinden will.

Die angesprochenen Ausführungen z. B. über den *raptus animae*, der zu äußerlicher „Entrückung“ führt, könnte man z. B. inhaltlich passend auf Gottfrieds Schilderungen der Wirkung von Tristans Musik auf die Hörer, und natürlich, und vor allem Hörerinnen, beziehen, weil da genau solche Entrückung minutiös geschildert wird — und würde übersehen, daß die antike Vorgabe bei sozusagen anthropologischen Konstanten der Wirklichkeit nahe kommen kann, ohne daß ein ebenso philosophischer Kommentator auch nur auf den Gedanken kommen würde, diesen eindeutigen potentiellen Wirklichkeitsbezug auch so, als Hinweis auf die Notwendigkeit eines konkreten Beispiels zu verstehen. Aber, an dem Aufsehen, das man mit dem Verweisen auf philosophische Begriffe in willkürlicher Assoziation zu musikhistorischen Sachverhalten oder wenigstens als solchen imaginierten Vorstellungen erreichen kann, also am so erworbenen Selbstgefühl neuerer Deuter soll dieser nur grundsätzliche und quellenbezogene Einwand natürlich nichts ändern — es geht hier nur darum, die ungeheure Leistung der Entwicklung einer intentional direkt auf die Wirklichkeit gerichteten, und darin erfolgreichen Musiktheorie nur im lateinischen Mittelalter wenigstens nicht zu sehr durch modernes Rankenwerk vielleicht ja eher der Selbstdarstellung dienender Vorstellungen überwuchern zu lassen.

³⁹Daß die traditionelle *ars musica*, in der Weitergabe von Boethius und Martianus Capella, und den „kleineren“ betreffenden Autoren sozusagen von sich unfähig war, musikalische Wirklichkeit erfassen zu können, zeigen doch sehr klar die Glossen, wobei die einzige Stelle einer Verbindung zwischen musikalischer Wirklichkeit — eigentlich ja das Objekt von Wissenschaft in neuem Verständnis — in den Glossen zu Boethius auch bei Aurelian zu finden ist (die Darlegung zur Schmiedelegende), also in einer von der Wirklichkeit her nach Erkenntnis suchenden Schrift — und daß Aurelian nicht die älteste Quelle sein sollte, kann wohl nicht bewiesen werden.

Immerhin wäre zu beachten, daß der auch unter Alkuins Namen überlieferte Text zu den Tonarten zwar rein parataktisch und ohne jedes inhaltliche Verstehen überlieferte Definitionen von *sonus/tonus* zusammenstellt, dabei auch die atomistische Tradition, die von Verf. in *Musik und Grammatik*, für neuere Deuter offenbar zu schwierig zu verstehen, behandelt hat, aber doch gleichzeitig mit diesem Katalog beweist, daß sein Autor sich überhaupt um Definitionen bemüht hat: Er mußte ja nach den ausgewählten Definitionen erst einmal suchen. Man könnte also schon hier einen ersten, höchstgradig unvollkommenen, Ansatz zur Verbindung antiken Wissens mit musikalischer Praxis sehen.

Auch in den von Mariken Teeuwen herausgegebenen Glossen zu Martian gibt es keine Verbindungen zur Wirklichkeit (die von ihr so interpretierten Stellen geben eine solche Interpretation nicht her, worauf an anderer Stelle hingewiesen wird); das Gleiche gilt für Johannes Scottus Eriugena — erst Remy ist fähig, konkrete Beispiele einzuführen, mit Neumen: Da war die „reale“ Musiktheorie aber

Geschehnisse verstehen will, es bildet sich etwas so Neues aus, daß man hier mit den alten Traditionssträngen alleine und ihrem formalen Weiterleben eben nicht weiterkommen kann.

Es ist sicher verständlich, daß man das doch gar so bescheidene Fach *Musikgeschichte* anzureichern und damit seine eigenen diesbezüglichen Bemühungen zu nobilitieren bestrebt ist durch Verweise auf Philosophie, insbesondere die ja nicht gar zu bekannte scholastische Form; nur, die eigentliche Leistung, die Basis für eine unvorhersehbare Entwicklung der Musik, der Musik wie sie klingt und wie sie gehört wird, findet sich ausschließlich in der ersichtlich so autonomen neuen Musiktheorie — oder könnte selbst M. Haas eine philosophische Theorie musikalischer Form vor Adam Smith vorlegen, die auch nur ansatzweise der Leistung von Guidos musikalischer Formtheorie entspricht? Nein, das ist ausgeschlossen, nur Guido ist sicher ein erstaunlich gebildeter Mönch, aber sein *Micrologus* wie seine anderen Werke sind weder Teil des Quadrivium noch reine Lehre der Praxis, sie sind eine rationale Darstellung der Struktur der Melik mit einigen Hinweisen auf eine, rational noch nicht vollständig erfassbare Rhythmik; daß hier seit Aurelian eine wissenschaftliche Sonderstellung der Musiktheorie gegeben ist, sollte man nicht ganz übersehen (abgesehen davon, daß auch schon Boethius der *ars musica* innerhalb der quadrivialen *artes* eine Sonderbedeutung gegeben hatte): Sie stellt eine Disziplin dar, in der konkrete, wirkliche Erscheinungen als Objekt der wissenschaftlichen Abstraktion gesehen werden, sie ist die erste Disziplin, die das moderne Darstellungsmittel einer Funktion, nämlich der Tonhöhenfolgen in Bezug auf die Zeitachse gefunden hat — wann leisten das andere Disziplinen? Die scholastische Philosophie ist hierzu nicht bereit, also auch nicht fähig, weshalb übrigens die Suche nach „Scholastischem“ bei Johannes de Grocheo niemals eine Erklärung von dessen eigentlichen Aussagen erreichen kann, so nobilitierend sich auch entsprechende Unterfangen für den/die betreffende(n) DeuterIn ausnehmen mag: Dies zeigt klar genug ein Vergleich mit den Kommentaren zum „Musikkapitel“ der Staatsschrift! Man könnte sogar hier der scholastischen Philosophie den Vorwurf machen, die Eigenart der mittelalterlichen Musiktheorie nicht erkannt zu haben. Wer diesen absoluten Unterschied nicht begreift, ist auch nicht fähig, das Wesen der mittelalterlichen Musiktheorie, nämlich ihre wissenschaftsgeschichtliche Sonderstellung verstehen zu können. Nun, das muß ja kein Hinderungsgrund sein, darüber zu sprechen.

Wenn man diese Eigenart verstehen will, kann man nicht umhin, die sowohl für Hucbald (s. 1.3.1 auf Seite 67) wie, wesentlich deutlicher formuliert, für die *Musica Enchiriadis* gültige Konzeption von Musiktheorie — Beherrschung der konkreten Erscheinung im Sinne rationalen Wissens um deren abstrakt definierte Elemente, Tonhöhen, Intervalle, Skalenstruktur etc. — zu beachten: Hier wird der Weg gewiesen, vom Konkreteinzeln zum Absoluten; das wesentlich Neue dabei ist die Voraussetzung eben dieser rationalen Beherrschung der sinnlichen Erscheinung, was Boethius unreflektiert voraussetzt, Augustin mit dem fiktiv konkreten „Ausprobieren“ der Wirkung von sinnlichen Erscheinungen im Dialog, also der Prüfung des Urteils des *sensus* explizit macht.

In dieser Tradition kann und muß man — und die Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* machen deutlich, daß dies bewußt war — die neue mittelalterliche Konzeption von, wirklicher, bereits geschaffen!

d. h. nicht nur literarisch weitergegebener Musiktheorie sehen.

Liest man in der *Scolica Enchiridis*, ed. Schmid, S. 69, 128, zu einem der Schemata für *absoniae*, also strukturell falsche Setzung von Halbtönen, *M: Hoccine sensui tuo patuit? Δ: Patet prorsus et describendo oculis et sonando auribus ...*, und vergleicht das mit den vorangehenden entsprechenden Schemata, wird klar, daß hier eine direkte Rezeption von Augustins *De musica* vorzuliegen scheint: Die Richtigkeit bzw. Falschheit einer skalischen Tonfolge, also einer abstrakt gedachten Ordnungsstruktur wird zunächst durch den *sensus* erprobt, dem dann — und das ist die Weiterführung gegenüber Augustin — nicht einfach eine (metrische) Proportion entspricht, sondern die vorgegebene Ordnung des absolut gesetzten *Dasia*-Systems, dessen Rationalität aber nicht durch einfache Proportionen begründet werden kann, sondern höchstens durch die Symmetrie hinsichtlich der Halbtonlage. Hier liegt eine wesentliche methodische Schwierigkeit der Übertragung des Augustinischen Ansatzes auf die Melik: Die Ordnung des Tonsystems ist eben nicht so einfach proportional zu begründen wie die der metrischen Strukturen; methodisch ist jedoch das Vorgehen identisch, das Tonsystem muß als natürlich vorausgesetzt werden, und natürlich die Gültigkeit der proportionalen Theorie auch für diese Ordnung vorausgesetzt werden; das Dilemma könnte auch die betreffenden Schlußkapitel der *Musica Enchiridis* angeregt haben: Eine der Euklidschen Darstellung des *σύστημα τέλειον* (oder gar des gesamten Systems bei Ptolemaeus) vergleichbare Berechnung des *Dasia*-Systems gibt es nicht, wogegen die Zeit von Oddo und Guido für das diatonische System die notwendige Leistung vollbracht hat; hier geht die *Musica Enchiridis* etc. Aristoxenisch vor. Grundsätzlich aber ist die Methode des Augustinischen Dialogs *De musica* Vorbild, in enger Übereinstimmung mit Boethius!

Es erscheint aus diesem Grund auch, euphemistisch formuliert, absonderlich, wenn Nancy Phillips in ihrer Dissertation zur *Musica enchiridis ...*, S. 131, hinsichtlich der Darstellung von *absoniae* in der *Scolica Enchiridis* von *preparatory or solfeggio exercises* spricht; eine solche Bewertung geht völlig am eigentlichen Sinn der Beispiele vorbei, es handelt sich nicht um irgendwelche Singeübungen, sondern um Darstellungen der diatonischen Struktur, es sei nochmals wiederholt, um Exemplifizierung einer abstrakten Ordnungsstruktur der Töne; die Natur dieser Ordnungsstruktur soll bewiesen werden, durch vorgängige Nutzung der — natürlich beschränkten — Urteilskraft des *sensus*, genau wie bei Augustin fordert dies ein, fiktiv literarisches, aktuelles „Erklingenlassen“, doch nicht irgendwelche *preparatory or solfeggio exercises* — wie überhaupt die Beurteilung der *Scolica Enchiridis* so als Lehrbuch für Kinder zum praktischen Gebrauch den Text völlig mißversteht: Sollte man nicht auch einmal beachten, daß zum praktischen Singen noch viel, viel mehr gehört als die Kenntnis, das rationale Wissen um die Struktur der Ordnung des Tonmaterials?

Soll man unbeachtet lassen, daß andererseits die musikgeschichtliche Bedeutung von *Musica Scolicaque Enchiridis* darin liegt, die diatonische Struktur als das Eigentliche der Melik zu definieren, also alle anderen Forderungen des Gesangsunterrichts, wie er partiell in Texten *De cantore* o. ä. erhalten ist, also die gesamte, doch wohl nicht unwichtige, Ausführung als für die *ars* unwesentlich erkannt zu haben?

Es geht doch darum, daß aus einer rein vokal mündlichen musikalischen Hochkultur die

Differenzierung zwischen einer abstrakten Ordnungsstruktur des Materials, der daraus komponierten Gestalt bzw. Form und deren Ausführung nicht erwachsen konnte⁴⁰; erst und allein durch die, völlig neuartige, ja revolutionäre Klassifizierung auch der Musik der Kirche, des bis dahin rein mündlich erinnerten und weitergegebenen, nur gestalthaft in *memoria* und Erklängen geistig repräsentierten Chorals (nebst mittelalterlichen „Zusätzen“, natürlich), als Teil der Klasse *musica instrumentalis* konnte diese notwendige rationale Differenzierung erkannt werden. Erst dadurch war auch die Ausführung abstrakt denkbar — was heißt das: Das heißt, daß letztlich die konkrete klangliche Verwirklichung ohne Belang ist, das Phänomen des *organum* kann instrumental wie vokal ausgeführt werden, äquivalent: Für die Musiktheorie ist die Struktur, die rational auf ihre Einzeltonelemente in deren rationaler skalischer Ordnung zurückgeführte jeweilige musikalische Form wesentlich, nicht die Ausführung, die ist endgültig zu einer sekundären, ja irrelevanten Erscheinung geworden — nein, das heißt nicht etwa, daß die Ausführung der liturgischen Musik irrelevant geworden sei, das heißt, daß für die Musiktheorie Musik, hier vor allem die melische Gestalt, zu einer abstrakten Gestalt von Tonhöhen geworden ist.

Es ist schon erschütternd sehen zu müssen, daß diese tatsächlich revolutionäre Leistung der mittelalterlichen Musiktheorie einfach nicht gesehen werden kann, obwohl Verf. auf diese Charakteristik nun doch wohl klar genug hingewiesen hat. Nancy Phillips jedenfalls scheint das bis heute nicht bemerkt zu haben: Die von ihr so platt als *solfeggio exercises* mißverstandenen Schemata, denen, von Nancy Phillips unbemerkt, Jacobsthal wesentliche Erkenntnisse, nicht zur Ausführung des Chorals, sondern zum Strukturmerkmal der „Chromatik“ entnehmen konnte, dienen genau wie die Beispiele in Augustins *De musica* — das als Buch *ad pueros instruendos* zu verstehen hoffentlich niemand versucht — dazu, die Struktur als solche klar zu machen, erst, und das ist die Funktion des *Discipulus*, durch die Anwendung des Urteils des *sensus*!

Darum geht es; eine Bewertung der *Scolica Enchiriadis* als Buch *for the needs of the younger student*, ib. S. 123, stellt ein grandioses Mißverstehen dar! Die *needs of the younger students* bestanden wohl erst einmal darin, singen zu lernen, das geht nicht so trivial nebenbei, das ist, ausweislich des Umstands, daß der Beruf des Sängers nicht mit dem des Musiktheoretikers identisch ist, nicht auf die Fähigkeit des Musikdikats zu beschränken, eine eigene Unterrichtskategorie — und davon sagt die *Scolica Enchiriadis* nichts, sie ist allein an Strukturen interessiert, an dem, was die antike *ars* an Ordnungsstrukturen kannte, in Bezug auf das Tonsystem des Chorals; dazu werden durch den *sensus* des Δ die, es sei wiederholt, abstrakten Strukturen von Pentachorden geprüft. Nein, da handelt es sich nicht um *the more practical day-to-day needs of the singer*, ib., S. 130! Diese dürften wahrlich etwas anderer Art gewesen sein, als Nancy Phillips geläufig ist: Die Musiktheorie ist für die im Sinne der diatonischen Ordnungsstruktur wesentliche Richtigkeit zuständig, die Melodiegestalten selbst, die werden doch ebenso wenig unterrichtet wie die notwendigen stimmlichen, atemtechnischen und anderen Bedingungen, zu denen noch die Gleichartigkeit des Vortrags mit vielen anderen

⁴⁰Natürlich war Regino wie Aurelian der Unterschied von Form der Antiphonen und ihrer Ausführung bewußt; beide fragen nach Gründen der tonalen Klassifizierung von Melodieformen, nur eine rationale Repräsentation dieses Wissens ist nicht vorhanden.

hinzukommt⁴¹.

⁴¹**Ist die *Scolica Enchiriadis* eine Lehrschrift für den „jüngeren Schüler“?** Vielleicht sollte man doch auch beachten, wie die *absoniae* eingeführt werden, ed. Schmid, S. 61, 17, nicht von vornherein als falsch gesungene Melodiegestalten, sondern als Fehler gegen die *proprietas sonorum*: *M: Ne quid in eis vitiosa naturali qualitate absonum fiat.*; als Fehler gegen die abstrakte, als natürlich qualifizierte Ordnung der Töne! *The younger students* des liturgischen Gesangs mußten ja wohl primär die Melodiegestalten richtig lernen. Der Autor aber führt Fehler als Verstöße gegen die Struktur der Ordnung des melischen Materials ein; das ist doch wohl ein Unterschied!

Was denn eigentlich hätte das Wissen darum, daß an einer bestimmten Stelle der Ant. *Urbs fortitudinis* ein konkretes Beispiel einer *absonia* zu finden ist, für *the day-to-day needs of the singer* für einen Nutzen? Wie die noch von Johannes Cotto zu bekämpfende Hartnäckigkeit des Überlebens „falscher“ Chromatik in einzelnen Gesängen deutlich macht, war für den liturgischen Gebrauch des Gesangs solches Wissen eher hinderlich: Beherrscht werden mußten die Melodiegestalten, der Gesang mußte als Technik beherrscht werden etc., für diesen *usus* war doch das rationale Wissen um die Natur der *absonia* höchst überflüssig. Wer das nicht sieht, ist unfähig, die eigentliche Bedeutung der neuen Musiktheorie des Mittelalters auch nur zu ahnen; es geht um den *cantor peritus*, den man in Aurelianscher Terminologie als *musicus* bzw. modern formuliert als *cantor musicus* bezeichnen muß; um den, der natürlich korrekt im Sinne der Beherrschung der Melodiegestalten singt, der aber vor allem sich rational seines Tuns bewußt ist, d. h. der die Stellen von *absoniae* rational angeben kann — denn selbst die *Scolica Enchiriadis* macht deutlich, daß dieses Wissen, das sie an sich lehrt, letztlich überflüssig für die Gestalt der Melodien ist, denn ihr Autor ist noch nicht von dem ethischen Impetus der totalen Durchsetzung der Diatonik bestimmt; für ihn besteht also noch nicht — das ist seit Jacobsthal geläufig — der „Zwang“ zur Emendierung. Soll man das alles unbeachtet lassen?

Während für Aurelian die Voraussetzung wesentlich ist, daß man konkrete choralische Fragen, wie die nach dem Grund der Existenz von Differenzen, irgendwie von der noch nicht verstandenen antiken Theorie beantwortet bekommen kann, ist die *Scolica Enchiriadis* genau wie die *Musica Enchiriadis* viel stärker von dieser Theorie bestimmt: Diesem Theorieansatz geht es um Verstehen der Grundlagen der aktuellen Musik, also seine korrekte Auflösung in die Töne des Tonsystems, die Ableitung der Struktur der Tonarten aus der des Tonsystems und schließlich auch der der Mehrstimmigkeit, ebenfalls aus der Struktur des Tonsystems. Eine Anleitung zur korrekten Psalmodie, zur richtigen Ausführung der Melodiegestalten, der richtigen Zuordnung von Psalmodie- und Differenzformeln zu den antiphonalen Melodien geben diese beiden Texte nicht: Genau das aber ist zentral für *the day-to-day needs of the singer*, doch nicht das Wissen um die intervallische Struktur der Tonarten! Daraus ergibt sich das Wesen der neuen Musiktheorie, das Wissen um die rationalen Strukturen und Gründe der liturgischen Musik, letztlich überhaupt von Musik: Der antiken Musiktheorie ist eine neue Aufgabe hinzugegeben worden, das rationale Wissen um die Natur des Materials der Melodien; u. a. die Erklärung der Natur der Tonarten aus der Struktur des Tonsystems; wie Nancy Phillips zeigt, ist diese Insistenz des Verf. in *Musik und Grammatik* auf diesen Merkmalen leider nicht überflüssig.

Daß das Postulat, in jedem Moment in jeder Melodie zu wissen, welche *proprietas sonorum* man gerade singt, zu einer auch für die Praxis wichtigen Erleichterung geführt hat, das ist für die *Musica Enchiriadis*, die *Scolica Enchiriadis* und Hucbald noch nicht abzusehen, abgesehen von der sozusagen ersten Spur, daß nämlich rational notierte Melodien wesentlich leichter „wiedererkennbar“ sind; daß Unklarheiten über die Absichten des Komponisten — doch, so sieht das Hucbald! — mit einer rationalen Schrift ausgemerzt werden können. Darüber hinaus ist nicht zu erkennen, daß die genannten Autoren, ob bekannt oder nicht, in irgendeiner Weise daran denken konnten, daß das Postulat, entweder, wie bei Hucbald, die Intervalle und dann das diatonische System perfekt beherrschen zu können, oder in den anderen genannten Schriften, das System und daraus die korrekten Intervalle zu wissen — natürlich *sensu rationeque* (kein Zitat), also im Singen wie im Geist —, eine wesentliche Hilfe für die Praxis sein sollte; das wird explizit dann von Oddo gesagt.

Ist es denn so schwierig, einzusehen, daß hier eine echte weiterführende Erneuerung der antiken Musiktheorie vorliegt: Über Aurelian hinaus wird jetzt nach einigermaßen adäquatem Verstehen

der antiken Theorie (vornehmlich der Melik) das Wissen um die Gültigkeit dieser Theorie für und im Choral zentrales Anliegen der Musiktheorie. Die Funktion des *sensus* bei Augustin ist jetzt sozusagen erweitert um die Melodien; daß daraus dann auch die Forderung erwächst, die Melodien entsprechend dem Tonsystem korrekt zu singen, ist zu erwarten, aber, wie die Indulgenz gegenüber gewissen Absonien zeigt, in der *Scolica Enchiriadis* noch nicht dominant. Es geht um das rationale Wissen dessen, was man tut; und das sieht nach Aurelian, d. h. nach oder mit Verstehen der antiken Theorie doch etwas anders aus als Aurelian sich das denken konnte.

Die Zuordnung der individuellen Gestalt zu dem abstrakten Tonsystem, die Möglichkeit, alle Melodien sozusagen auf die Skala zu projizieren, wird im Text explizit angesprochen, das ist Erkenntnis, ed. Schmid, S. 63, 47: *M: Videlicet innumerabiles sunt cantilenarum soni. Sed quaternis et quaternis eiusdem conditionis in levando et deponendo sese consequentibus sonorum pluralitas adcrevit ...* Und die Stellen bei anderen Theoretikern zum „Wunder“, daß aus so wenigen Intervallen oder Tönen die unendliche Vielfalt der Melodien entsteht, dürften allgemein bekannt sein, zumindest hat Verf. darauf aufmerksam gemacht. Was, darf man wiederholen, hat eigentlich ein liturgischer Sänger davon, wenn er das weiß? Seine Bedürfnisse mußten solches Wissen nicht voraussetzen. Diesen *needs* hätte man sicher sehr viel besser nützen können, wenn man die Melodien alle individuell notiert und singen läßt — genau das tut die *Scolica Enchiriadis* aber gerade nicht.

Die *neuma regularis*, ed. Schmid, S. 77, 215, dient zur Darlegung der Unterschiede, die die Verschiebung der gleichen Kontur in der tonartlichen Charakteristik ausmacht — die beruht aber auf der diatonischen Struktur; das soll vermittelt werden: Das war wohl auch die große Neuentdeckung dieser Texte, daß nämlich die Tonarten durch skalisch diatonische Merkmale restlos definiert sind, abstrakt, völlig unabhängig von Melodietypen oder Formeln; eine Abstraktionsleistung, nicht eine Leistung für die Praxis, denn daß der *young student* von Nancy Phillips in der *Scolica Enchiriadis* nichts darüber gelernt hat, welche Psalmodieformel zu welchen Antiphonen gehört — das wird deutlich aus der *Commemoratio brevis*!

Sollten solche Argumentationen wie, ed. Schmid, S. 84, 349: *Omne musicum ad aliquid esse constat. Nam nec sonus musicus esse potest sine adiunctione alterius soni, ad quem naturali spacio musicum sonat ...*, woraus dann die *finalis* Theorie begründet wird — das sind keine Regeln aus *the young person's guide to music*, das sind grundsätzliche und wesentliche Erörterungen von Grundlagenproblemen!

Man sollte auch nicht übersehen, daß die konkreten Beispiele, d. h. die Stellen, an denen liturgische Melodien zitiert werden, dazu dienen abstrakte Struktureigenschaften zu verdeutlichen, z. B. die der Konsonanzen. Auch die durchaus die Praxis betreffenden bzw. aus ihr „gewonnenen“ unzulänglichen Ausführungen zur Rhythmik, ed. Schmid, S. 86 ff., werden eingeführt als Beispiele zur Erklärung von Begriffen, nicht umgekehrt! Die Bewertung von Nancy Phillips erweist sich damit als Hindernis, die Bedeutung der Texte zu verstehen.

Auch Hucbald, der elementare Eigenschaften der Theorie der Melik sehr breit ausführt, wendet sich nicht an *young persons*, sondern, ausweislich des Proömiums, an die, die den Zugang zur *musica* anstreben; diese müssen zunächst die sozusagen sinnlichen Voraussetzungen erlernen, schon um die Struktur des gültigen Tonsystems zu verstehen: Dies ist eine Musiktheorie des rationalen Wissens konkreter Erscheinungen, hier also der Melodien, an sich (d. h. aber auch, keine rein „theoretisch“ literarische Theorie, wie die der Spätantike); und hier liegt der wesentliche Unterschied zu Aurelian, bei dem die Praxis direkt nach einer, noch weitgehend unverstandenen Musiktheorie sucht. Hucbald und ebenso ausgeprägt die *Scolica Enchiriadis* führen mit einem gegenüber der antiken Musiktheorie neuen Gebiet in die Musiktheorie ein, sie zeigen und lehren die Strukturen, nicht das choralische Singen: Choralbeispiele wie auch Instrumente dienen für Hucbalds Darlegung als Beispiele für die Grundkategorien der Musiktheorie, nicht umgekehrt — jedenfalls, was die expliziten Formulierungen anbelangt!

Hinsichtlich des Umfangs der Einführung in die Musiktheorie geht die *Scolica Enchiriadis* weiter als Hucbald, sie erklärt auch die grundlegenden Proportionen wie deren über die Vergänglichkeit erklingender *voces* hinausgehende Dauer. Das sind doch alles keine Darlegungen für die Praxis, ausgerechnet auch noch der *jungen Sänger*, weder für die Praxis, noch *ad pueros instruendos*, Phillips,

Zu einer Einordnung der Heranziehung des *sensus* als sozusagen vorgängige Urteilsinstanz von als „natürlich“ postulierter musikalischer Erscheinungen in die beiden antiken „Vorbilder“ mag man auch — nur phänomenologisch — an Platons Ausspruch zu den *Saitenquälern* denken (trivialerweise ohne direkte Abhängigkeit zu behaupten), *Staat* 531 a: *Νῆ τοὺς θεοὺς, ἔφη, καὶ γελοίως γε, πυκνώματ' ἄττα ὀνομάζοντες καὶ παραβάλλοντες τὰ ὦτα, οἷον ἐκ γειτόνων φωνῆν θηρευόμενοι, οἱ μὲν φασιν ἔτι κατακοῦειν ἐν μέσῳ τινὰ ἤχην καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ὃ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθειγγομένων, ἀμφοτέροι ὦτα τοῦ νοῦ προστησάμενοι.*

Σὺ μὲν, ἦν δ' ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας καὶ βασανίζοντας, ἐπὶ τῶν κολλόπων στρεβλοῦντας: ἵνα δὲ μὴ μακροτέρα ἢ εἰκῶν γίγνηται πληκτρῶν τε πληγῶν γιγνομένων καὶ κατηγορίας περὶ καὶ ἐξαρνήσεως καὶ ἀλαζονείας χορδῶν, παύομαι τῆς εἰκόνας καὶ οὐ φημι τούτους λέγειν, ἀλλ' ἐκείνους οὖς ἔφαμεν νυνδὴ περὶ ἀμονίας ἐρήσεσθαι. ταῦτόν γάρ ποιοῦσιν τοῖς ἐν τῇ ἀστρονομίᾳ: τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουομέναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν, ἀλλ' οὐκ εἰς προβλήματα ἀνίστασιν, ἐπισκοπεῖν τίνες σύμφωνοι ἀριθμοὶ καὶ τίνες οὐ, καὶ διὰ τί ἐκάτεροι.

Lächerlich ist es, wenn sie von Verengungen sprechen, und dazu die Ohren hinhalten, als ob sie aus der Nähe die Stimme jagten, wenn dann da die einen behaupten, noch etwas in der Mitte hören zu können, nämlich das kleinste Intervall, mit dem zu messen sei (nämlich alle anderen, größeren Intervalle), andere aber sich nicht darüber klar sind, ob die betreffenden Töne nicht gleich klingen. Beide stellen die Ohren über den Geist.

Du meinst, die Wackeren, die den Saiten etwas zufügen und sie quälen, wenn sie sie auf die Wirbel spannen. Um das Beispiel kurz zu machen, will ich aufhören von den Schlägen mit dem Plektrum wie auch von der Anklage, Leugnung und Betrugerei der Saiten zu sprechen⁴². Und ich sage, daß diese nichts sagen, sondern genau so zur Harmonia stehen wie die vorgesagten Astronomen zu ihrem Objekt: Sie suchen in den gehörten Intervallen die Zahlen, sie erreichen aber nicht die eigentlichen Fragen, nämlich zu suchen welche Zahlen denn nun konsonant, und welche dies nicht sind, und warum sie dies sind.

ib., S. 135!

Das ist Musiktheorie an sich — und darin liegt doch die Besonderheit, daß nämlich von der Antike die Natur der Musiktheorie, auch in ihrem direkten Bezug auf erfahrbare, konkret seiende Erscheinungen, nämlich des liturgischen Gesangs erhalten bleibt: Es handelt sich um eine als solche verstandene Musiktheorie. Vielleicht sollte man daher auch Formulierungen wie *Horum sociali diversitate tota adunatur armonia*, ed. Schmid, S. 5, 39, ernst nehmen: Hier wird nicht Singen gelehrt, nicht einmal nur richtiges Singen (das wird in der *Scolica Enchiriadis* als Postulat formuliert), hier handelt es sich um den Aufweis der natürlichen Gegebenheit des Tonsystems, und der daraus folgenden komplizierteren Erscheinungen; die Struktur muß erkannt werden. Hucbald und die *Musica Enchiriadis* wie auch die *Scolica Enchiriadis* schaffen eine neue, eigentliche musiktheoretische Tradition — und daß eine rationale, aus dem Tonsystem (wenigstens ideal) folgende Erklärung der acht Tonarten eine theoretisch wesentliche Erkenntnis darstellt, sollte auch beachtet werden.

⁴²Vgl. die Angaben von A. Barker, *Greek Musical Writings: II*, Cambridge et al., 1989, S. 56, Anm. 4; die Gerichtssprache entspricht der Tradition einer satirischen Ausdrucksweise, die die Fachterminologie und deren eigentliches Objekt gar nicht, sondern nur einen assoziativen äußerlichen Anschein anspricht. Daß es mehrsaitige „Monochorde“ gegeben haben könne, ist vielleicht doch nicht auszuschließen, ein *χάων* mit konkret nur einer einzigen Saite macht jedenfalls Vergleiche von Intervallen etc. nicht gerade einfach; die aber benötigt solche experimentielle Theorie.

Demnach ist es eigentlich wertlos, nach den Zahlen im Konkreten zu suchen, es geht der wirklichen Wissenschaft darum, über die Eigenschaften von Zahlen zu sprechen — nur kann Plato hier unbeachtet lassen, daß die Suche nach Zahlen in den Intervallen erst die Möglichkeit gegeben hat, Versuche für eine Klassifizierung von Zahlengattungen anzustellen, die Klassen *kon-* und *dissonant* sind für ihn gegeben. Ihr Zustandekommen kann daher keiner Frage unterzogen werden.

Wenn Augustin, aber auch Boethius, das Urteil des *sensus* sozusagen zum Anfang machen, nämlich zum Auslöser einer entsprechenden Tätigkeit der *ratio*, dann widerspricht dies nicht grundsätzlich der Forderung von Plato, gibt der konkreten Erscheinung aber doch ein etwas größeres Gewicht. Die Rationalisierung des Chorals mußte hier noch einen Schritt weitergehen, einmal weil die Umsetzung von sinnlicher Erscheinung in Zahlen in der Melik wesentlich schwieriger, weniger direkt war als in der Metrik, zum anderen, weil das Objekt konkrete Musik war, also nicht nur Elemente. Da mußte — anders ist eine Rationalisierung ausgeschlossen — das Ohr sozusagen an den Choral gehalten werden, um die jeweilige melodische Bewegung intervallisch bestimmen zu können; natürlich letztlich auch nur zur Bestätigung vorgegebener Klassen und Begriffe. Damit ist eigentlich völlig neu die Bestimmung des Objekts, konkrete Musik und damit das, unabdingbare Postulat nach Beherrschung der sinnlichen Erscheinung im oben angesprochenen Sinne. Das Platonische, durch Augustin und Boethius vermittelte Prinzip aber ist von sich aus nicht fähig, diese Konkretisierung zu leisten; auch daraus wird klar, daß die Voraussetzung sozusagen der Wille der Praxis zur Rationalität ist: Das ist die eigentliche und alleinige Musiktheorie des lateinischen Mittelalters, deren Leistung und Aussage durch Anbindung an vornehmlich scholastische Philosophie in ihrem Wesen nicht zu erkennen ist.

Eine auf die Praxis gerichtete, in sich aber autonome Theorie, die auch ihr Objekt nicht strikt der liturgischen Wertung unterworfen sieht, sondern als im Sinne der Theorie korrekte musikalische Form, und nur als das, ist das Merkmal der neuen mittelalterlichen Konzeption von Musiktheorie. Wer das nicht begreifen kann, hat von musikalischem Denken im Mittelalter zumindest nicht ausreichende Kenntnisse: Und wer nicht gemerkt hat, daß sich diese geradezu totale Neuheit der Anwendung und des Verständnisses der musiktheoretischen Mittel der Antike, auch im Inhalt dieser Theorie an einer bestimmten Stelle geradezu *ad oculos* manifestiert, der sollte Verf. *Musik und Grammatik* lesen: Es gibt den in der Antike sinnlosen, rein formalen Vergleich von Musik und Sprache hinsichtlich der jeweiligen Elemente, wobei Silben mit Intervallen verglichen werden, was angesichts der Natur beider Größen schon in der Antike Unsinn ist, rein formal anwendbar, nicht inhaltlich. Daraus macht schon die *Musica Enchiriadis* den Vergleich von Teilen und Teilchen im Melodieverlauf (als Form verstanden!) und Sprachteilen, also Melodien und Sätzen, Tönen und Buchstaben, Neumen und Silben etc., wobei *Neumen* rein musikalische Kleinstteile, Teile der großen musikalischen, melodischen Form sind. Ist das nicht ein ganz zentraler Unterschied? Also sollte man ihn auch beachten.

Natürlich sind die betreffenden Werke didaktisch aufgebaut, die *Musica Enchiriadis* beginnt mit der Darstellung des Tonsystems, nicht der Mehrstimmigkeit; es ist aber zu beachten,

daß sich eine solche Darstellung auch aus der Sache ergibt, denn man fängt in der Grammatik ebenfalls nicht mit der Syntax oder in der Metrik mit dem Hiatus an. Man hat aus der Antike gelernt, komplizierte Systeme einigermaßen sachbezogen aufzubauen. Genau das aber tut beispielhaft Guido, und dieser nimmt, wie man schon aus Hinweisen von S. v. Waesberghe erfahren kann, die *Musica Enchiridis* als Vorbild.

Ja, aber, Guido spricht doch explizit im *prologus* von Kindern, die er unterrichtet! Das ist wahr, man muß aber doch den Text selbst einmal lesen, wie er seine Schrift daraus ableitet, ed. Smits van Waesberghe, S. 85, 33: *Cum me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepi inter alia musicam pueris tradere. Tandem adfuit Divina gratia, et quidam eorum imitatione chordae ex nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberentur, quod tamen, qui non potest facere, nescio, qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere.*

Guido hat sich also darum bemüht, für die Allgemeinheit nützlich zu sein, dies tat er aus persönlicher Anlage und der Nachahmung der Guten — man muß sich diese Einführung einmal in einem strikt monastisch geistlichen Kontext betrachten, um die Freiheit zu bemerken, mit der Guido nicht etwa den liturgischen Dienst als eigentliche Aufgabe sieht, und darin das Singen und das Lehren des Singens, sondern ganz abstrakt sieht sich Guido als vom Drang zur Nützlichkeit für andere bestimmt. Angesichts der Striktheit der von Augustin vorgegebenen liturgischen Wertung von Musik, die die Wirklichkeit bestimmt hat, im Gegensatz zu irgendwelchen musiktheoretisch völlig ungebildeten Philosophen, ist diese Freiheit der moralischen Begründung des eigenen Tuns bemerkenswert. Nach literarischen Parallelen wäre zu suchen.

Eine der aus dieser Intention herrührenden Tätigkeiten war der Unterricht von *pueri* im Singen. Auch hier fällt auf, daß Guido nicht etwa von der liturgischen Aufgabe spricht, sondern, quasi antik, vom Unterricht in Musik — nein, mit Sicherheit nicht als quadriviale *ars*, das überläßt er ausdrücklich anderen (auf den Schluß wird noch eingegangen)! Was er unterrichtet, spricht er klar im Folgenden aus.

Mit dieser Lehrtätigkeit hatte, mit Hilfe der Göttlichen Gnade, Guido nun einen ans Wunder grenzenden Erfolg, daß nämlich die Kinder innert eines Monats Lieder absingen konnten, die sie vorher nicht kannten⁴³ Man wird aus moderner Erfahrung, z. B. mit Musikwissenschaftlern, schließen müssen, daß Guido musikalisch begabte Schüler gehabt hat, die seine Linienschrift so schnell begreifen konnten. Ein Wunder war es aber auch damals. Ist deshalb die Erfindung der Linienschrift nur für Kinder erfolgt? Nein, denn Guido sagt anschließend, daß diese Fähigkeit, die die Kinder durch die Linienschrift Guidos erlangt haben, eigentlich

⁴³Eine Zusammenstellung der Parallelen in dem *Dialogus*, der unter dem Verfasser Oddo überliefert ist, findet man bei M. Huglo, *Der Prolog des Odo zugeschriebenen „Dialogus de Musica“*, *AfMw* 28, 1971, neu veröffentlicht in dem weiteren Band der Gesamtausgabe Hugloscher Beiträge unter dem angesichts des Themas anspruchsvollen Titel *La théorie de la musique antique et médiévale*, Aldershot et al., 2005, S. 138, 3 und 144: Die Vorstellung eines besonderen Werts der eigenen Darstellung wegen einer damit gegebenen leichten Erlernbarkeit des Stoffes wäre nach weiteren Parallelen zu untersuchen.

für jeden, der sich *cantor vel musicus* zu nennen erlaubt, selbstverständlich sein müßte.

Damit wird klar, was diese Einleitung soll: Guido hat eine Systematik ge- oder erfunden, die schon Kindern erlaubt, die selbstverständliche Fähigkeit eines *cantor* nach kürzester Zeit zu besitzen. Guido kann damit zeigen, welche Leistung sein System erbringen kann, wenn man es anwendet, selbst Kinder können damit lernen. Die Linienschrift ist damit aber doch keine Erfindung für Kinder, sondern eine geniale Erfindung, die auch so angepriesen wird. Weder die Systematik, noch ihre Darstellung ist kindgerecht — den *Micrologus* von Kindern lesen lassen, wird wohl auch Guido nicht eingefallen sein, und ein didaktisches Lehrerhandbuch ist es auch nicht, sondern eine Darstellung der Struktur der Musik, weshalb denn auch Guido unter Aufnahme des Hinweises auf die allgemeine Nützlichkeit (wieder nicht auf die liturgischen Erfordernisse!) formulieren kann, *ib.*, S. 86, 40: *Cupiens itaque tam utile nostrum studium in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis, quae adiutore Deo, per varia tempora conquisivi, quaedam quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi ...* Also nicht für Kinder, sondern für *cantores*, ja für Musikinteressierte schlechthin, s. u., hat Guido die vielen Erkenntnisse über Musik, die er in langer Zeit erworben hat, nun auch publiziert.

Genau mit dieser Absicht kann Guido dann auch die nun schon bekannte Wendung im ersten Kapitel einsetzen, ed. Smits van Waesberghe, S. 91, 2: *Igitur, qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hasque regulas saepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita ignotos ut notos cantus suaviter canat.* Eine solche Aufgabenstellung aus der Stellung der *ars musica* innerhalb der *artes liberales* abzuleiten, wäre eine Aufgabe, die — nicht zu leisten ist. Im Gegensatz zur Antike ist die musikalische Wirklichkeit in der Liturgie von höchstem Wert, deren Verständnis durch eine Theorie daher berechtigt ist — hier liegt das Wunder, das neben der sozusagen technischen Bewältigung auch noch eine Wertungsentwicklung voraussetzt: Auch der *cantus* der Liturgie wird als Teil der *musica instrumentalis* verstanden, darauf kommt es an, das ist die völlig neue Sichtweise, weshalb man vielleicht doch, auch wenn es schwer fallen sollte, die Hinweise auf die Möglichkeit instrumentaler Ausführung von Mehrstimmigkeit u. a. in *Musica Enchiriadis* und *Scolica Enchiriadis* in diesem Sinne lesen könnte und nicht sofort auf konkrete instrumentale Ausführung z. B. der *longissimae melodiae* schließen sollte, wie dies exemplarisch M. Huglo tut, *Les instruments de musique chez Hucbald*, Latomus 1976, neu publiziert in der offenbar über jede Neuerkenntnis erhabenen, dauernd gültige Aussagen vermittelnden Aufsatzsammlung Huglos *La théorie de la musique antique et médiévale*, Aldershot 2005, S. 193: Wesentlich ist z. B. bei Hucbald, daß „das“ Instrument in gleicher Weise als Demonstrationsmittel der Natur von Intervallen auftreten kann wie die Melodien des Choral, also wie gelernte musikalische Gestalten; solche „Feinheiten“ scheinen M. Huglo wie N. Phillips allerdings unzugänglich, daß sie deshalb inexistent, ja sekundärer Bedeutung wären, folgt jedoch nicht⁴⁴, und kann so rational verstanden werden: Und wieder wird der

⁴⁴Von Interesse ist hier, wie Berno den Unterschied zwischen spezifisch vokaler Ausführungsmanier und sozusagen eigentlichem, reinen Ton beschreibt — es geht um die Neume *quilisma vel gradata* und die Differenz, 2. des 1. Tons, ed. Rausch, S. 79 b: ... *Ant. Amen dico vobis ... Hae antiphonae licet a finali incipiant, tamen, quia per quilismata, quae nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis,*

Leser als frei Interessierter angesprochen — den zum liturgischen Dienst bestimmten Kindern wird man kaum so begegnet sein!

Natürlich beschreibt schon die *Musica Enchiriadis* die Strukturen als solche, die man allerdings nicht nur lesend als Namen zur Kenntnis nimmt, sondern beherrschen muß und soll, als triviale Voraussetzung für *musicus vel cantor*, z. B. ed. Schmid, S. 13, 2: *Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur ...* (zu einer exemplarischen Fehldeutung von *abusive* vgl. 1.8.2 auf Seite 335), woran sich die Darstellung der Halbtonrelationen anhand von diatonisch verschobenen *neumae* anschließt, tatsächlich eine reine Demonstration von diatonischen Strukturmerkmalen mit Hilfe eines *alleluia* — und wo sollte so etwas in der Tradition der *ars musica* zu finden sein?

Auch die Intervallen- und Konsonanzenlehre ist eine Demonstration der Genera, und geschieht anhand von konkreten Melodien; und das soll für Kinder gedacht sein? Vielleicht deshalb, weil, der stilistischen Abwechslung wegen der Autor einigemal den Leser mit *Du* anspricht, ed. Schmid, S. 35, 13: *Igitur, cum ad rationem huius descriptionis quinta regione aliud post aliud modulatur, senties per diapente simphoniam id ad se invicem eiusdem qualitatis genere consonare. Verum quod in illis quatuor sonitibus, quos singulos ab invicem naturalis ratio per quadrifariam tonorum semitoniorumque positionem propria qualitate discrevit, hoc evenire nequeat, ut melos ullum eiusdem conditionis vel modi manere possit, si ab aliis ad sonos alios transponatur, hoc et in superioribus ... tetigimus et nunc iteratis exemplis plenius repetendum.* Das als typischen Text für Kinder anzusehen, dürfte eigentlich schon die natürliche Vernunft verbieten, das, was man so als Mutterwitz bezeichnet. Angegeben werden Strukturen, die man entsprechend sozusagen durch Experimente erfahren kann — Musiktheorie ist deshalb noch lange kein *Handeln*, sondern Darstellung von Strukturen, die man allerdings erlernen muß; einen Unterschied zu heute zu erkennen dürfte schwer fallen, vgl. auch Anm. 85 auf Seite 171.

Nun aber findet man doch Verbindungen zur Tradition der *artes*, wenn man an den Schluß der beiden Schriften denkt — Hucbald verzichtet weitestgehend auf entsprechende Hinweise, und führt eine abgeschlossene Musiktheorie durch! Ja, sicher, mit der Entstehung einer autonomen Musiktheorie fällt doch nicht etwa die Verbindung zum Ursprung der sozusagen theoretischen Seite hinweg; natürlich ist man sich der Verbindungen bewußt, allerdings in der *Musica Enchiriadis* auf bestimmte Weise, nämlich im Bild der *Oberfläche*, die Gott zu verstehen erlaubt, als Hinweis auf tiefere, unfaßbare Ordnungsfaktoren der Welt, ed. Schmid, S. 56. Darunter fällt auch das von Haas so stiefmütterlich und unzutreffend erwähnte allegorische Exempel über Orpheus nach Fulgentius (s. auch Anm. 51 auf Seite 97), das, um es verstehen zu können, zumindest in den drei Fassungen hinsichtlich ihrer Unterschiedlichkeit

quam chordarum vel alicuius instrumenti officio modulantur, potius huius differentiae sono, quam principali ipsius authentici promantur modo. Die Probleme, die sich daraus ergeben, daß die von Berno angegebene Neume sich im Antiphonale nicht findet, daß die Erklärung auch nicht leicht zu verstehen ist, u. ä., können hier unbeachtet gelassen werden. Berno ruft den sozusagen reinen Ton, die Tonhöhe an sich im Gegensatz zur spezifischen „Gutturalität“ des Bezeichneten der Neume durch *chorda vel alicuius instrumenti officio* auf; die Tonhöhen an sich sind in der *musica instrumentalis*, d. h. ihren Instrumenten repräsentiert.

untersucht werden sollte, aber, wie gesagt, längere Textanalysen scheinen für großes Denken über Denken zu lästig zu sein, wofür man ja Verständnis hat.

Natürlich hat man auch im Mittelalter noch ein Weltbild, das die proportionalen Erscheinungen als Grundlage der Dinge sehen kann — als Verbindungsmöglichkeit des Niederen zum Höheren, nur ist die neue Musiktheorie davon unabhängig, sie ist als Theorie konkreter Musik, wie Aurelian und Hucbald zeigen, auch unabhängig von solchen Verbindungen konzipiert, wenn auch das letzte Ziel die musiktheoretische Erkenntnis ist — jedenfalls wird dies so ausdrücklich bemerkt; die Darstellungsart aber ist neuartig, wie schon der Unterschied der Anlage bei Hucbald und in der *Musica Enchiriadis* zeigt. Das gilt es zu beachten, um dann eine klare Einordnung der sozusagen philosophischen Zusammenhänge und ihrer Relevanz für die Konkreta leisten zu können. Denn, was besagt eigentlich der Umstand, daß Guido, der sonst weitgehend der Konzeption der *Musica Enchiriadis* folgt, auf dieses ja schöne Bild wie auch auf die Aussage zur *superficies* verzichtet und statt dessen, das sollte klar sein, die bekannte Pythagoraslegende anführt?

Im *Micrologus*, ed. Smits van Waesberghe, S. 228, 1 heißt es, und diese Version ist nicht singulär: *Erant antiquitus instrumenta incerta et canentium multitudo, sed caeca; nullus enim hominum vocum differentias et symphoniae descriptionem poterat aliqua argumentatione colligere, neque posset unquam certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi Divina bonitas, quod sequitur, suo nutu disponeret.* Boethius hätte die Legende der Erfindung der Intervalle nur partiell in vergleichbarer Weise einführen können; ein Eingehen auf die *multitudo canentium* allerdings erscheint nicht gerade im Sinne von Boethius gedacht, ihm geht es um die Erkenntnis der rationalen Grundlagen, die *Divino nutu* von Pythagoras entdeckt werden konnten, kaum um eine *multitudo canentium*, die zwangsläufig „irrational“ singen, eine Opposition auf dieser Ebene gab es für die spätantike Theorie nicht. Auch Guido kann sich aber von dieser Vorgabe nicht völlig trennen, *niemand konnte etwas Sicheres zu dieser Kunst erkennen; erst durch Göttliche Hilfe ...*; nur, um was für eine Erkenntnis handelt es sich hier? Was Guido einleitend beschreibt, ist doch klar ein Zustand der Musik, der ihm von „vorrationalen“ *cantores* bewußt war — und hier stimmt er geradezu „wörtlich“ mit Aurelians Vorgabe überein; eine Menge Sänger, die aber keine Klarheit über ihr Singen hatten, sie wußten weder die Unterschiede der Töne noch die Bestimmung der Konsonanzen! Das entspricht genau denen, die Aurelian als *cantores valentes, sed non musici* qualifiziert. Das sind vor allem die, die keine „ungehörte“ Melodie absingen konnten, weil sie ja nicht wissen, was ein Intervall ist und was für Intervalle man richtig singen soll⁴⁵.

⁴⁵Man wäre nicht undankbar, von Mariken Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres*, Leiden 2002, S. 158, zu erfahren, wo genau man aus der Schrift von Aurelian — das gilt auch für Hucbald und andere — ihre Behauptung ablesen kann: *Triggered by the problems which arose from the attempts to unify the liturgical repertoire for the entire Carolingian empire, treatises were written which focused on contemporary chant practice.* Die Herstellung und Bewahrung der Einheit läßt sich in Walafrids Zeugnis und den betreffenden Erlassen Karls d. Gr. (und in den Anekdoten des St. Galler *monachus*) als Ziel erkennen; bei den späteren, wirklichen Theoretikern geht es um Richtigkeit, wobei Aurelian auch Varianten zuläßt: Die Idee einer wissenschaftlich „richtigen“ Begründung der Tonarten ist wohl eher ein wesentlicher Grund für die Anfänge von Musiktheorie im westlichen Mittelalter; die Vorstellung einer eindeutigen Form der Melodien, die im Reich einheitlich

Und so wurde das Monochord erfunden, das bis heute, man vergleiche oben, ein wesentliches Werkzeug dessen bedeutet, der Musik korrekt ausführen will — übrigens ein sehr deutlicher Hinweis, daß Guidos Musiklehre nicht irgendein *Produzieren* voraussetzt, sondern ein korrektes Erkennen und damit Ausführen von gegebenen *Produkten*, d. h. normal formuliert, von geschaffenen Melodien. In Musik ist es eben unvermeidbar, besonders wenn, wie im Fall des hl. Gregor, der Verf. von Melodien gestorben ist, daß Musik nicht nur als Form existiert, wie sie Guidos Theorie im 15. Kapitel beschreibt, sondern natürlich auch und im Bewußtsein davon getrennt als Ausführung. Man kann also, wenn auch nicht von den um dreißig Jahre in die Zukunft weisenden Ausführungen⁴⁶ von M. Haas her gesehen, die mittelalterliche Musiktheorie, die, die schöpferisch ist, nicht das Abschreiben und Umgraben gegebener Textaussagen, ganz konkret als das verstehen, als Theorie der Musik. Man braucht das Wort *Musik* im Mittelalter keineswegs durchweg mit Anführungszeichen zu versehen — die Melodien des Chorals sind Musik, wie man sich bei der Teilnahme an einem monastischen Hochamt leicht selbst überzeugen kann; und die Theorie genau dieser Musik ist die mittelalterliche Musiktheorie, wenigstens bis Johannes Cotto; mit ihm, der sich keiner Fessel beugen will, nicht etwa auch selbst zu komponieren, tritt explizit, problemlos, der Komponist als Person auf, als Autor. Danach kommt mit der sich verselbständigenden Lehre der Mehrstimmigkeit eine Erweiterung hinzu, die jedoch bereits in dieser älteren Form angelegt ist, und sich dann hinsichtlich ihrer Klassifikation als *mensurabilis* einer Vorgabe der *ars musica* bedient (der Elemente der Metrik), ohne damit hinsichtlich eben des Wirklichkeitsbezugs mit dieser gleichgesetzt werden zu können.

Man könnte von einer Ironie der Geschichte sprechen, daß mit der mittelalterlichen Musiktheorie, der Theorie, die sich mit der Struktur, den Regeln und der Richtigkeit der konkreten Musik befaßt, die nicht in stupidem, wenn auch vielleicht gerne philosophisch verbrämten Abschreiben eines alten Systems besteht, genau das eingetreten ist, was Boethius zu Anfang seiner Musikschrift über die Leitungsfunktion der *ratio* angibt: Er kann den Architekten, den Feldherrn, und andere Dinge nennen, die als Beispiel dafür dienen können, wie die (geistige) Leitung über der Ausführung steht, der Feldherr über den Soldaten etc., die *ratio* über der ausführenden *Hand* etc. — nur die Musik konnte Boethius da nicht anführen, genau das hat erst die mittelalterliche Musiktheorie geleistet, die Theorie von Guido, der wie seine Vorgänger die *cantores* von ihrer (berufsspezifischen) „Bestialität“ hat befreien wollen, und der das auch erreicht hat; ein doch sehr anderes Bild als in Musikwissenschaft. In diesem Zusammenhang muß man auch die Disposition des *Micrologus* sehen:

Doch nicht ohne Grund setzt Guido die Legende von Pythagoras und der Schmiede ans Ende. Auch sein Werk ist damit — wie bei Hucbald in der Einführung — letztlich auch auf die Erkenntnis gerichtet: ... *Pythagoras... usque in hunc diem ars paulatim crescendo convaluit, ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula.* (ed. Smits van Waesberghe, S. 233, 21; nur ist davon die Struktur der

durchzusetzen sei, wird jedenfalls von den betreffenden Autoren nicht ausgesagt.

⁴⁶Die es dem unbefangenen Leser nicht selten so schwer machen, nicht unwillkürlich an die literarischen Ausführungen von Züs Bünzlin zu denken (*HKA* 4, S. 232, 28, was aber sicher ein falscher Eindruck der Unzulänglichkeit dieses Lesers ist).

Stoffdarstellung weitgehend unabhängig, eben autonom). Natürlich sieht auch Guido, der den Schluß der *Musica Enchiriadis* doch wohl gekannt hat, sein Werk und dessen Objekt als Teil der Erkenntnis, des Weges *ex tenebris*, ist also als Theorie anzusehen; einer Theorie, die, ganz neuartig, immer versuchen muß, die Wirklichkeit in formale Regeln zu bringen, wie die Ersetzung des Tritonus Verbots durch die *occursus* Lehre; sicher angewandt gedacht, aber auch als Teil der Erkenntnis und somit eben als Theorie.

1.3.2 Ist Guido „rationaler“ und „antiker“ als Hucbald?

1.3.2.1 Ist Hucbalds Intervallbegriff in Bezug auf die Wirklichkeit „unpräzise“?

Wenn Ch. Atkinson, *The other modus: theory and practice of intervals*, in der Festschrift f. K. Levy, s. Anm. 158 auf Seite 299, S. 235, Hucbalds Intervalleinführung als merkwürdig, *striking*, befindet und dann noch einen Gegensatz findet: *Hucbald draws a contrast here between the intervals of plainchant and the consonances of Greek theory*, entspricht das nicht der Aussage des Textes: Daß Hucbald an der betreffenden Stelle (genau wie übrigens auch die *Musica Enchiriadis*) *does not employ ... the mathematical proportions*, zu ed. Chartier, S. 140 ff. — wo die *inaequales soni* aufgeführt werden — also nicht direkt auf die Proportionen rekurriert, hat mit dem von Hucbald zu Anfang seiner Schrift dargelegten Inhalt dieser Schrift zur Musik zu tun: Die Proportionslehre kann erst nach Wissen, was denn Intervalle überhaupt sind, angegangen werden; dies erscheint vom Unterricht her gesehen eigentlich ja gar nicht so unvernünftig⁴⁷! Daß dies gar ein Widerspruch zur antiken Tradition sei, wäre eine

⁴⁷**Zum Intervallbegriff** Mit Recht macht K.-J. Sachs, in seiner aufschlußreichen Studie *Zwischen Konvention und System: Zur Intervall-Terminologie in Mehrstimmigkeitslehren des 13. bis 15. Jh.*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, S. 153 ff., darauf aufmerksam, daß und wie sich hinsichtlich der angegebenen Intervallanzahl und spezifischer Bezeichnung seit Hucbald eine gegenüber der antiken, hier recht eingeschränkten Vorgabe, eigene und immer umfassendere Bestimmung beobachten läßt; daß sich diese schon frühe Selbständigkeit mittelalterlicher Theorie einmal aus dem Bedürfnis der rationalen Erfassung des Chorals, zum andern, wohl noch stärker aus dem Bedarf der Mehrstimmigkeit ableiten läßt, ist verständlich.

Angesichts des mißlungenen Versuchs von Aurelian, die vier Tonarten durch die vier Grundintervalle zu erklären (Kap. II), ist wahrscheinlich, ja es erscheint geradezu zwingend, daß das für die Rationalisierung unabdingbare, durchgehende „Ausmessen“ des Chorals nach seinen Intervallen eben durch Erkennen bzw. Erlernen der jeweiligen Abstände jeweiliger Tonpaare durchgeführt worden ist. Damit aber wird auch verständlich, daß schon Hucbald mit der Differenzierung zwischen der Größe *Intervall* als unabhängiges Element und der daraus „zusammengesetzten“ Skala die grundlegende Abstraktion, die Translationsinvarianz von Tonabständen als Klassen von Tonpaaren, voll inhaltlich verstanden hat, sozusagen verstanden haben muß.

Von Interesse ist, daß Hucbald mit neun Intervallen (einschließlich *unisonus*) zwei mehr als Guido ansetzt, der bekanntlich nur sechs als grundlegend ansieht. Hucbalds Beispiel gibt ihm natürlich Recht: Im Int. *Ad te levavi* begegnet zwischen *Deus meus* und *in te confido* eine Sext — allerdings nach H. Riemann eine Art *totes Intervall*, nämlich zwischen zwei Teilen. Klar ist aber, daß und wie Hucbald „ausmißt“ und Beispiele vorstellt — nicht Beispiele für Chormelodien, sondern Beispiele für die abstrakte Klasse *Intervall*! Die *Musica Enchiriadis* stellt nur ansatzweise einen Katalog auftretender Intervalle auf, vornehmliches Objekt ist das Tonsystem als Maßstab; daß der Autor das Prinzip des Intervalls nicht verstanden hätte, wäre eine absurde Annahme: Die Definition von *diastema* in der *Musica Enchiriadis* (die übrigens noch Aurelians Ansatz, rationalisiert, widerspiegeln könnte), ed. Schmid, S. 22, 26, geht ganz von der Vorstellung einer Melodie als Folge von Formteilen

falsche Behauptung: Man braucht nur den Text von Martianus Capella zu berücksichtigen, der über die Intervalle natürlich, nämlich in Aristoxenischer Tradition an sich spricht⁴⁸, als

aus: *Diastema* ist der Ambitus einer melischen Formeinheit, nämlich eines *comma*; eine Folge der gegenüber der Antike völlig neuartigen Sichtweise der Melodien eben als Folgen von, intervallisch hinsichtlich ihres Ambitus „meßbaren“, Formteilen; dabei wird dann im Grunde das Prinzip von Hucbald erreicht, indem additiv die betreffenden Ambitus intervallisch meßbar sind. Sie müssen nicht gesondert, also mit eigenen Namen bestimmt werden, ihre Existenz „garantiert“ sozusagen das Tonsystem — es gibt *diastemata, nunc quidem minora, ... nunc maiora, ut duum triumve ac deinceps aliquot tonorum habentia intervallum*. Der Begriff des Intervalls ist klar, die „Ambitusmaße“ sind dagegen eine für die Rationalisierung eher unbrauchbare Größe, eben vielleicht ein Rudiment einer älteren, in der ersten Schicht der *Alia Musica* noch „halbrationalen“ Herangehensweise.

Ein Unterschied zwischen Hucbald und Guido liegt übrigens darin, daß Hucbald erst die Intervalle an sich, dann erst die Skala, Guido aber „umgekehrt“ erst die Skala (am bzw. mit Monochord; mit dem eigentlichen Ziel der Freiheit von diesem Hilfsmittel), und dann die *modi/intervalla* darlegt, was man kaum als wesentlichen Denkkunterschied sehen kann (denn mit den skalisch geordneten Einzeltönen beginnt schon die für Guido wesentliche *Musica Enchiriadis*) — was eine Quint ist, kann auch Hucbald nur aus Monochordmessung erfahren haben, denn der Choral gibt keine rationalen Intervalle an; wozu eine „vorrationalen“ Abstraktion fähig ist, kann man an dem melisch Bezeichneten der mittelbyzantinischen Notation sehen.

⁴⁸Man wird, ganz abgesehen von expliziten Angaben über die Intervallidentität, wie man sie in der Schrift des von A. Seay herausgegebenen Anonymus *La Fage* (zur Literatur vgl. *Cantus Planus ... Papers read at the third Meeting ... Tihany*, Budapest 1990, S. 257 ff.) findet, die Aristoxenische Denkweise als Grundlage der theoretischen Betrachtung der Praxis im Mittelalter durchgehend voraussetzen können; dies gilt zwingend dann für die skalisch vollständige Chromatik, die noch im 13. Jh. niemand in der Art von Ptolemaeus berechnet hat. Wie wollte man sich eigentlich konkret die Nutzung des Monochords im aktuellen Gesang vorstellen: Natürlich hat man die Intervalle mit dieser Hilfe ebenso wie die Skala lernen können, daß die Praxis dann aber nicht die Fähigkeit genutzt haben soll, Intervalle nicht nur als Klassen von Tonpaaren, sondern auch als Klassen unabhängig von Intonationsschwankungen in bestimmten Ausmaß bilden zu können, also Halbtöne nicht nur als Pythagoräisch „exakte“ Intervalle, sondern innerhalb einer gewissen Schwankungsbreite als *Halbton* erlebt bzw. gesungen worden seien, wäre eine absurde Vorstellung.

Insofern wird man auch die häufigen Beteuerungen über die Unmöglichkeit, einen wirklichen Halbton bilden zu können, was für das proportionale Modell der Antike fast trivial ist, nicht in dem Sinne deuten wollen, daß man nicht die Quarte, wie Martianus vorgibt, doch wieder als zwei Ganztöne nebst Halbton, etc. „rechnet“, nämlich als Strecken, als intuitiver Repräsentant der Kontinuität der reellen Zahlengerade (das proportionale Modell ist zwangsläufig diskret).

Wenn dann noch explizit das atomistische Modell — hinsichtlich kleinster Intervalle im Sinne von konstituierenden Einheiten im Aristotelischen Sinne —, verwandt wird, natürlich ohne direkte Zugangsmöglichkeit zu Aristoxenus, dann ist dies weniger eine neue Denkweise für die Praxis, sondern ein Zeichen der Durchsetzung (oder Natürlichkeit) des Aristotelismus, vgl. die Ausführungen von Sachs, *Zwischen Konsonanz und System: ...*, S. 266 f. (s. die vorangehende Anmerkung).

Der Anonymus 11 verwendet die vorgegebenen proportionalen Namen für die „Vierteltöne“, natürlich nicht den originalen Satz Aristoxenischer Vierteltonarten (bei der Darstellung des Enharmonischen): Die Zerlegung von Intervallen in Ganz- und Halbtonen konnte das Mittelalter von Martianus Capella lernen — und genau so muß man sich wohl auch die Umsetzung der absoluten proportionalen Intervalle des Monochords in die Wirklichkeit choralischer Praxis vorstellen: Der „praktische“ Halbton wird natürlich seit Hucbald durchgehend als halber Ganzton in der Ausführung gedacht (s. u.); Marchetti Vorgehen ist hier als spekulative Modellierung der Wirklichkeit zu sehen. Bemerkenswert ist nur, daß sich die Aristoxenische Verwirklichung der Vorgabe von Aristoteles von der Einheit, also des kleinsten Intervalls als Maß aller größeren, bei Autoren des 15. Jh. geradezu folgerichtig einstellt; daß das mit Überlegungen zu Stimmungen zusammenhänge, erscheint weniger wahrscheinlich, als die Annahme eines hier eben wirksamen Aristotelismus (dessen Prinzip, ebenfalls in antikem,

Elemente einer Ordnung, deren Richtigkeit nun schließlich durch die Proportionen garantiert wird, auch wenn man diese nicht dauernd anführen muß, das tut auch Boethius nicht, z. B. bei der Darstellung der „historischen“ Erweiterung des Tonsystems, bei der Erläuterung der Notenschrift u. ö.

Schließlich sollte man weiterhin berücksichtigen, daß die sinnliche Wahrnehmung auch für Boethius, und an mehreren Stellen dezidiert als Voraussetzung des dann anzuwendenden Urteils der *ratio* bewertet wird: Man muß hier auch beachten, daß in der Schrift von Boethius Aristoxenus nicht etwa absolut verurteilt wird, sondern sein Fehler darin liegen soll, daß er *iudicio aurium cuncta permittens* ist, ed. Friedlein, S. 268, 21 (die anderen Erwähnungen sind leicht aus Friedleins Index zu entnehmen!). Insofern ist es natürlich einmal notwendig, aus dem neuen *curriculum* der Ausbildung für den, *qui ad musicae initiamenta ingredi cupiens, qui aliquam scl. interim cantilenarum percipere intellegentiam querit ...*, ed. Chartier, S. 137, 1, die Intervalle zu wissen, und zwar nicht einfach so, sondern mit Hilfe von Instrumenten, in denen, wie in der Orgel, die Hucbald ja ausdrücklich erwähnt, die Intervalle gegeben sind, vielleicht nicht immer ganz ausreichend für die Bedürfnisse des Chorals, aber doch insgesamt nützlich, die Intervalle zu lernen (*b/h* bzw. Gesamtanzahl der Töne, also mindestens fünfzehn; beides kann in Instrumenten fehlen).

Zum anderen aber ergibt sich die Natur der Intervalle natürlich nur aus der antiken Theorie, woher denn sonst? Was Hucbald wirklich tut, ist, die Erfahrung mit der geläufigen musikalischen Gestalt heranzuziehen, daß erst einmal die Intervalle als solche, als Klassen von Paaren *inaequalium sonorum* erkannt werden — die Intention ist klar die: Man soll die Intervalle kennen, man soll rational singen lernen, nicht zuletzt, um dann überhaupt zur Erkenntnis kommen zu können, die dann genau der Vorgabe von Boethius folgend, die gesungenen Intervalle dem Urteil der *ratio* vorlegt. Vielleicht verführt die moderne Selbstverständlichkeit einer klaren Notierbarkeit der rational definierten Intervalle dazu, das sicher noch zu Hubalds Zeit⁴⁹ keineswegs triviale Wissen um Intervalle als rationale „Elemente“ des Chorals einfach doch als gegeben vorauszusetzen: Das ist nicht der Fall, wie Aurelian klar belegt; man sollte und mußte erst einmal wissen, was ist die Klasse *Halbton*, die Klasse *Ganzton* etc. Das war, es sei nochmals betont, keinesfalls trivial! Wie hätte man sich als *cantor musicus* fühlen können, wenn man gar nicht gewußt hätte, was denn ein Ganzton, auch als sinnliche Erscheinung eigentlich ist. Auf dieser Ebene des Bewußtseins, selbst das nicht zu wissen, steht noch Aurelian, Hucbald aber nicht mehr, er muß es aber unterrichten, natürlich an Adressaten, die hierin ähnlich wie Aurelian sind!

Auch sollte man nicht einfach übersehen, daß Boethius, z. B. in der Darstellung der *modi, toni sive tropi* ja nur die Töne, in antiker Notation, also ohne jeden Bezug auf Proportionen angibt! Hucbald verhält sich in der Anlage seiner Schrift also vollständig im Rahmen der Vor-

Aristoxenischen Sinne gedacht, findet man in der bekannten Einteilung der Zeit, beginnend vom Jahr bis zum *athomus* bei Johannes de Anagnia — natürlich viel naiver als das Konzept des *χρόνος πρώτος* bei Aristoxenus — und bei Giorgio Anselmis Bemerkungen zu einem gemeinsamen Maß der betreffenden Erscheinungen; alles ist reiner Aristotelismus).

⁴⁹Und der Text ist sicherlich nicht viel später, wenn die Zuschreibung an Hucbald inkorrekt sein sollte.

gabe von Boethius (bis auf die choralische Anwendung natürlich) — daß das Wissen um die Natur von Intervallen, die nach Boethii ausdrücklicher Formulierung bereits vom *auditus vel sensus* klassifiziert werden (nur noch nicht ausreichend rational!), zu lernen gewisse Schwierigkeiten bietet, zeigt sich auch darin, daß Hucbald zuerst ihre Natur, eher vage, umschreibt, konkretisiert durch Hinweis auf die Gestalt, d. h. die Stellen, an denen die Melodiegestalt die betreffenden Intervalle erkennen läßt. Erst danach werden dann ihre Namen angeführt, *vocantur autem duo prima spatia sec. musicam disciplinam ... semitonium ... tonus ...*, ed. Chartier, S. 146, 17, die Intervalle also als Elemente von konkreten Melodien abstrahiert. Erst lernt man die Sache, die man unbedingt lernen muß, dann, *secundum musicam disciplinam*, auch ihre Namen, womit natürlich auch der Bezug zu den Proportionen gegeben ist — daß darin auch nur irgendein Gegensatz zur antiken Theorie zu finden sei, von Hucbald so gemeint, wäre eine völlig abwegige Interpretation — was Hucbald von Boethius unterscheidet, ist natürlich die neue Intention der Theorie, die man auch so formulieren kann, daß das von der antiken Theorie als trivial vorausgesetzte Wissen um Intervalle, also was ein Halbton ist, auch sinnlich, im 9. Jh. erst wieder bewußt gemacht werden muß! Und wo kann man das als liturgischer Sänger am besten lernen? Natürlich am bzw. im Choral! Man kann das auch an Instrumenten lernen, nicht gerade typisch für einen *cantor* der Liturgie: Zwischen dem Konzept des Intervalls bei Hucbald und bei Boethius besteht also von der Seite Hucbalds kein Unterschied, außer dem der konkreten Anwendung.

Wenn Atkinson dann aber noch eine tiefergehende Kluft zwischen antiker — ja seit mindestens 350 Jahren nur noch literarisch existenter — Theorie der Melik und Hucbalds Konzeption darin finden will, daß Hucbald zwischen Konsonanz und Intervall unterscheidet, darf man doch fragen, was damit gemeint sein könnte, ib., *But even if Hucbald draws a contrast here between the intervals of plainchant and the consonances of Greek theory, the remainder of his treatise is devoted to bringing the principles of that theory to bear on contemporaneous chant practice, a process that would reach full flower a century or more later.* Der Anfang dieser Formulierung ist unzutreffend, denn Hucbald unterscheidet ganz im Geiste der antiken Theorie: Die Intervalle des *plainchant* sind doch nicht andere als die dieser Theorie, wogegen die Konsonanzen als simultane Klänge, als Mehrklänge gegenüber den sukzessiven Intervallen erklärt werden! Was sollte da in Gegensatz stehen? Auch für die Antike sind Intervalle nicht identisch mit Konsonanzen.

Wenn Hucbald unterscheidet, unterscheidet er Dinge, die auch in antiker Theorie nicht gleich sind, schon terminologisch nicht — und, wenn man die Stelle nur überfliegt, wird deutlich, daß Hucbald natürlich auch die Konsonanzkategorie auf die Praxis bezieht, nämlich die des (konsonanten) Zusammenklangs, ed. Chartier, S. 148, 2: *Non autem putandum est, has vocum discrepantias reputari inter consonantias. De quibus musicae pertractat subtilitas.* Denn die Ableitung der Intervalle aus den Konsonanzen, die nach Boethius Ausgangsbasis der Melik sind, geschieht durch die *ratio* bzw. ihre Verfahren — das ist aber Teil der erst zu erreichenden *musica disciplina*. *Aliud est enim consonantia, aliud intervallum. consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duobus altrinsecus editis sonis, in unam simul modulationem convenient, ut fit, cum virilis et*

puerilis vox pariter sonuerint, vel etiam in eo, quod consuete organizationem vocant. Wo wollte man hieraus einen Gegensatz zwischen Intervallen des *plainchant* und den Konsonanzen als Kategorien der antiken Theorie herauslesen können? Hucbald ist auch bei der Definition der Konsonanzen, ja in einem geradezu erstaunlich ausschließlichen Maß von dem praktischen Zusammenklangsphänomen bestimmt, ohne aber Boethius damit zu widersprechen; er bleibt in seiner Schrift genau auf der Ebene der sinnlichen Erscheinung, die, nach Boethius, ja wohl auch die Grundlage bildet. Er definiert in diesem Kontext die Konsonanzen ganz korrekt ausschließlich durch ihr konkretes Erscheinen im gleichzeitigen Zusammenklängen — natürlich, deren Grundlagen *pertractat musicae subtilitas*, das also, was man nach Absolvierung dieser Schrift erst angehen kann und auch soll. Der von Atkinson erfundene Gegensatz ist also höchstens der zwischen der propädeutischen Absicht der Schrift von Hucbald und der musiktheoretischen Erkenntnis, betrifft also etwas ganz Anderes, nicht aber einen Gegensatz zwischen Konsonanz als antiker und der Intervalle als choralischer Kategorien. Hucbald geht auch hier folgerichtig vor: Die Konsonanz erlebt man als sinnliche Erscheinung im sog. *organum*, was eine Konsonanz ist, kann man dagegen nicht etwa aus der Choralpraxis, sondern ausschließlich aus der antiken Musiktheorie erfahren. Was, über die sinnliche Erscheinung hinaus, die der Antike natürlich in gleicher Weise geläufig war, ihre rationale Natur ist, das lernt man, wenn man die *subtilitas artis musicae* erfährt, das, also, wofür ausdrücklich das Werk Hucbalds die Voraussetzung sein soll — und auch in Boethii Disposition wäre diese Anordnung des Lernens erfaßbar; zunächst und als Grundlage muß schließlich erst einmal das Urteil des *auditus* vorhanden sein, das ist immer die Basis!

Wenn Atkinson noch bemerkt, daß erst hundert oder mehr Jahre später die Verbindung antiker Theorie und Choral durchgeführt werde, dürfte dies einer Differenzierung bedürftig sein: Mit Hucbalds Darstellung ist der Choral grundsätzlich durch die elementaren Größen der antiken Musiktheorie erfaßt, und als dadurch restlos erfaßbar formuliert! Nach Hucbald kann es keine Neuentdeckung oder Erweiterung der Rationalisierung geben: Die Verbindung zwischen den rational definierten Begriffen antiker Musiktheorie (in der Melik) und dem Choral hat Hucbald grundsätzlich erreicht.

Man kann höchstens danach fragen, ob Hucbald die theoretisch erreichte Bestimmung der Choralmelodien als Teil der rationalen *musica instrumentalis*, als aus skalisch geordneten Tönen und Intervallen bestehende Musik auch konkret schon vollständig durchgeführt hat, ob also sein, es sei wiederholt, grundsätzlich erreichtes Programm auch schon konkret vollständig durchgeführt worden war, so vollständig wie in der Choralhs. aus Montpellier, die ja sein Prinzip anwendet⁵⁰.

Weiterhin könnte man natürlich fragen, ob, was auch die *Musica Enchiriadis* anbelangt, Hucbald Boethius vollständig verstanden hat, d. h. ob er sich nicht sozusagen nur die leichter verständlichen Grundlagen — das Konzept der Skala, des Intervalls etc., zusammen mit Elementen der Monochordteilung, nämlich die Natur von Intervallen exzerpiert haben könn-

⁵⁰Daß sich Hermanns ebenfalls doppelte Notierungsweise und damit seine Intervallverse nicht allgemein verbreitet haben, liegt klar daran, daß die Linienschrift eben doch eine bessere Notation war, vgl. ib., S. 245.

te; die Begrenzung von deren Umfang durch den Choral entspricht antiken Vorgaben über Grenzen des Ambitus, stellt aber natürlich eine, für den Zweck der Schrift zwangsläufige Konkretisierung dar. Angesichts des Vorliegens vollständiger Glossierung der Musikschrift von Boethius in seiner Zeit ist eher wahrscheinlich, daß ihm der Zugang zum Inhalt dieser Schrift vertraut war, daß er also auch die skalische Nutzung des Monochords verstanden, und vielleicht auch schon „nachgeahmt“ hat — im Gegensatz zu Johannes Scottus Eriugena, wie an anderer Stelle nachgewiesen wird.

Daß Atkinsons Darstellung zu Schwierigkeiten führt, das eigentliche Geschehen der Rationalisierung adäquat zu beurteilen, ergibt sich daraus, daß er doch tatsächlich Regino als Zeugen dafür anführt, daß dieser mit seiner Unterscheidung zwischen *musica artificialis et musica naturalis* die *conceptual distance between ancient Greek harmonic theory and the theory of medieval plainchant* formuliert habe, ib, S. 235 f.: Dies kann man nur behaupten, wenn man den zentralen Sachverhalt außer acht läßt: Regino hat genau wie Aurelian noch keine Fähigkeit einer Anwendung auch — für die rationale Theorie — nur so trivialer Elemente wie den skalisch rational definierten Einzelton, die Intervallkategorie, aber auch die *finalis* Lehre; nichts davon hat Regino verstanden, er kann seine *degeneres* Antiphonen hinsichtlich dieser „Degenerität“ nicht rational erklären, er weiß nicht — rational! —, was und wo Halbtöne sind; er hat also von der antiken Musiktheorie auch nicht die einfachsten, elementaren Grundlagen verstanden: Bei Regino kann man daher nicht von einer *theory of plainchant* sprechen, das ist ein Widerspruch, wie gerade Regino und Aurelian zeigen: Ohne die Existenz der antiken Vorgabe hätte schließlich auch Aurelian nicht auf den Gedanken kommen können, für spezielle Probleme der Choralregulierung auf die, von ihm noch weitestgehend unverstandene antike Musiktheorie zu verweisen, ja seine Schrift überhaupt zu verfassen und als *Musica disciplina* zu bezeichnen⁵¹.

⁵¹**Hat Regino das Monochord verstanden?** Es gibt eine Stelle in der *Epistola*, die den Anschein erwecken könnte, die sonst so eindeutige „Vorrationalität“ Reginos sei nicht absolut: Man liest ed. Bernhard, S. 58, XIV, 1 (nach Wiedergabe der Schmiedelegende und Differenzierung der *septem artes* nach der Merkmalsopposition *posse videri et digito demonstrari aut non*): *Quamobrem nobis utile et pernecessarium videtur, ut primum de cordis et earum nominibus parumper disseramus, et unicuique cordae suum subiciamus tonum, ut cum de suprascriptis consonantiis aliquid apertius et manifestius caeperimus tractare, mittere possimus sobrium cantorem ad prefatas cordas, ut ibi oculo inspiciat et digito contrectet, quod a nobis vero et scripto aure percipit. De inventione autem cordarum ... brevitatis causa pretermittimus. ...* Man könnte, wie dies ja auch geschehen ist (vgl. etwa die hübsche Nacherzählung der verschiedenen Fassungen der Orpheus-Sage auch im Mittelalter durch S. Boynton, *The Sources and Significance of the Orpheus Myth in Musica Enchiriadis and Regino of Prüm's Epistola ...*, *Early Music History*, 18, 1999, S. 64; auf diesen Beitrag wie auf den parallelen von A. Ostheimer, in *Mittelalterliches Jb.* 33, 1998, S. 19 ff., wird an anderer Stelle eingegangen), versucht sein, hierin einen Verweis auf eine Nutzung des Monochords zu sehen, das selbst allerdings nicht erwähnt wird. Was die angekündigte Diskussion von Konsonanzen anbelangt, findet man sporadische — zur Aufstellung des Tonsystems völlig unzureichende — Angaben ed. Bernhard, S. 63, 31, zu Intervallen, die sich zwischen gewissen Tönen finden; das war leicht aus Boethius zu übernehmen, ja auch aus Martianus Capella, benötigt also kein eigenes Denken. Jeder Ansatz zu einer systematischen Darstellung des Tonsystems fehlt, so daß auch Regino eine inhaltliche Begründung der Formulierung nicht gekannt haben kann. Und die Vorstellung, daß mit *subicere unicuique cordae suum tonum* die *finalis*-Lehre gemeint gewesen sein könnte, wird wohl niemand behaupten wollen; das sieht man schon daran, daß die unabdingbare Vierzahl nicht erscheint.

Daß Regino zwischen *cordae* und ihren Namen unterscheidet, ist kein Beweis dafür, daß er etwa an wirkliche Saiten denken könnte, auch hier ist er völlig abhängig von Boethius, d. h. er meint allein das (graphische) Schema des Tonsystems.

Merkwürdig ist dann jedoch die Formulierung *et unicuique cordae suum subicimus tonum, ut cum de superscriptis consonantiis aliquid apertius ... caeperimus tractare ...* Wie kann man jeder Saite ihren *tonus subicere*? Daß hier eine Falschschreibung statt *sonus* vorliegen könnte, erscheint angesichts der Überlieferungslage nicht wahrscheinlich, jedenfalls ist eine entsprechende Deutung nicht zwingend. Und was hieße es, wenn Regino hier jeder Saite ihren *sonus* darunterlegen würde? Daß auch Regino hier, seiner Vorlage entsprechend nicht *corda* systematisch von *sonus* unterscheidet, liegt durch den ersten Satz auf der Hand. Nun gibt es in zwei späten Hss. die Darstellung des Tonsystems, d. h. der aufgezählten antiken Namen jeweils mit Hinzufügung von *to*, nicht allerdings von *sto* o. ä., ed. Bernhard, S. 59; ja die Angaben sind bei strenger Interpretation von *to* als *Ganzton* z. Teil falsch, was für die Überlieferungszeit, 11. Jh. (nach Bernhard), eigentlich unverständlich ist. Ist es also denkbar, daß schon Regino in seinem Schema entsprechende, rational gesehen unzulängliche Hinzufügungen gemacht hat? Dann wäre dies allerdings auch der Beweis, daß er von dem Aufbau des Tonsystems nichts verstanden hat, Halb- und Ganzton also nicht unterschieden hat — in der Darstellung des abstrakten, antiken, Tonsystems! Natürlich wird Regino die Halbtöne in seiner Choralausführung richtig von Ganztönen unterschieden haben, was der Unterschied rational sein könnte, hat er, ausweislich der anderen Passagen seiner *Epistola* nicht verstanden; warum also sollte er dies hier verstehen? Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch, daß die kleine Terz der Chromatik ebenfalls durch *to to to* bezeichnet wird, was nur mit *semitonia* sinnvoll wäre; ganz abgesehen von der Anzahl der Abkürzung!

Aber schon die Formulierung weist daraufhin, daß Regino mit seinem *subicere tonum* nicht verstanden hat, was er damit eigentlich tut: Warum differenziert er nicht zwischen *tonus et semitonium*? Dann wäre das Gemeinte auch rational sinnvoll. Offensichtlich hat er also nicht verstanden, was er hier eigentlich kompiliert.

Damit wird auch die folgende Aussage nicht einfach als Hinweis auf eine Monochorddarstellung des Tonsystems zu interpretieren sein: *... ut ... mittere sobrium cantorum ad prefatas cordas, ut oculo inspiciat et digito contrectet, quod a nobis verbo et scripto aure percipit.* Man könnte ja meinen, daß Regino hier sagen will, am — es sei wiederholt — nicht explizit genannten Monochord könne man mit dem Auge sehen wie auch mit dem Finger fühlen, was *wir* da gesagt haben. Ersteres gilt sowohl für ein graphisches Schema, wie es sich dann ja auch im Text findet, das Letztere könnte nur für ein „körperliches“ Instrument gelten — nur, was sollte eigentlich das Fühlen eines Monochords für Erkenntnisse bringen; man muß also etwas abstrakter lesen, etwa daß hier „körperliche Erkenntnis“ möglich sei — was aber wiederum nicht gerade eine passende Formulierung zur *κατατομή τοῦ κάνονος* ist.

Beachtet man das angesprochene Kriterium, das Regino für die Unterscheidung von Trivium und Quadrivium anführt, wird deutlich, daß er hier topisch formelhaft formuliert, ed. Bernhard, S. 58, (XIII), 1: Die trivialen *artes* könne man nur hören, aber nicht sehen, *quia earum vis in sermone est, sermo autem, i. e. humana locutio, audiri potest, videri non potest.* Angesichts „lesbarer“ Regeln für Dialektik oder Grammatik erscheint diese Differenzierung nicht gerade adäquat, man wird sicher eine Quelle dafür finden können, nur lohnt sich der Aufwand hier nicht.

Die *reliquae artes* nun, *nequaquam animo ad liquidum percipiuntur, nisi oculo videantur et digito demonstrantur.* Daß dies Unsinn ist, hätte sich schon aus Augustins *De musica* leicht ableiten lassen können, denn da ist der *sensus auris* notwendige Voraussetzung der Anwendung der *ratio*, was auch für den Aufbau der Theorie der Melik in der Schrift von Boethius gilt: Regino hat auch hiervon kein Wissen; so ganz klar dürfte übrigens auch nicht sein, wie man *astrologia digito demonstrari* kann; was Regino meint, hätte er besser formulieren können, aber man wird rational rekonstruieren dürfen, daß das Quadrivium irgendwie von sichtbaren Demonstrationen abhängt — daß man hiermit *digito demonstrari* nicht notwendig wörtlich nehmen muß, ergibt sich von selbst. Die Reginosche Formulierung, die dreimal auftritt, ist also formelhaft und kann nicht auf spezifischen Inhalt gedeutet werden.

Von einer solchen *conceptual distance* kann man deshalb nur sprechen, wenn man den starken Aristoxenischen Faktor auch der Theorie von Boethius ganz außer acht läßt und von Martianus Capella nichts wissen will (abgesehen von der bereits angemerkten falschen Vorstellung, daß die Choralpraxis z. B. auch nur die Intervallkategorie irgendwie bereitgestellt hätte): Natürlich sind für die mittelalterliche Theorie die Transpositionsskalen „fremd“, das Modell, daß, wie man aus antiken, sogar sehr „wissenschaftlichen“ Quellen erfahren konnte, die Melik aus Tönen als kleinsten Elementen besteht, eine zentrale Voraussetzung jeder Rationalisierung, bleibt in Atkinsons Darstellung ebenso unbeachtet wie der Umstand, daß die „Reaktivierung“ des Tetrachords bei Hucbald und anderen ja wohl nicht auf die Choralpraxis zurückgehen dürfte — und daß Musik aus Tönen besteht, diese Töne Intervalle bilden, genau das ist die zentrale Aussage antiker Theorie, die Hucbald verstanden hat, Aurelian und Regino dagegen noch nicht: Regino kann also nicht für einen chimärischen Unterschied zwischen antiker Theorie und choralischer Theorie herangezogen werden, sondern ausschließlich für den Unterschied von rationaler Theorie und keiner Theorie, also der Intuition oder Irrationalität in diesem spezifischen Sinne. Regino zeigt den von der Choraltradition her gegebenen Gegensatz von Vorrationalität bzw. reiner Intuition der *oral tradition* und Rationalität, nichts anderes!

Sollte *ratio inequalitatis*, ed. Chartier, S. 144, 3, ein Anzeichen dafür sein, daß es Hucbald notwendig hatte, *to rely on the sound of the various intervals as they appeared in plainchant*, ib., S. 237, wo gerade Hucbald ja Instrumente anführt? Ist denn so unbekannt, daß allein schon das Konzept der Auflösbarkeit von Melik in rational definierte, d. h. durch Abstände

Damit aber ist auch die Vermutung auszuschließen, daß Regino hier etwa das Monochord konkret als *mit dem Finger abtastbare* — wörtlich verstanden eben eine absurde Qualifikation — Erkenntnisquelle im Sinn gehabt haben könnte; er meint offensichtlich einfach die Tatsache, daß es abstrakte Schemata gibt, wobei die Abstraktion hier auf die Aufzählung der Tonnamen reduziert ist. Diese Interpretation der Formulierung von Regino ist also völlig kompatibel mit seiner Vermeidung jeden Hinweises auf die „Konstruktion“ der Skala auf dem Monochord — und genau dies hätte er ja eigentlich sagen müssen, wenn er wirklich, d. h. konkret und spezifisch an dieses Instrument gedacht hätte. Wie der Schlußsatz dieses Abschnitts der *Epistola* deutlich macht, geht es Regino hier allein um die schematische Darstellung des Tonsystems aus dem ersten Buch der Musikschrift von Boethius, wo seine Entstehung dargestellt wird.

Es bleibt der letzte Halbsatz, *quod a nobis verbo et scripto aure percipit*. Daß damit etwa gemeint sein könne, daß der *sobrius cantor* am Monochord das Gesagte „nachhören“ könne, wäre ersichtlich eine falsche Interpretation: Regino bezieht sich hier auf seine Charakterisierung der trivialen *artes*: *... earum vis in sermone est, sermo autem ... audiri potest, videri non potest*. Weil Regino seine „Theorie“ sprachlich formuliert hat, kann man sie auch „hören“; eine etwas absonderliche Darstellung, die aber zeigt, daß Regino seinen Text sozusagen als „Trivialisierung“ einer quadrivialen *ars* versteht, denn als *verbo et scripto* — vorgelesen —, kann man ihn ja, eben als Text, als *sermo*, auch hören. Damit wird auch an dieser Stelle von Reginos Schrift deutlich, daß er den Inhalt der *ars musica* zwar, partiell, korrekt kompilieren konnte, nicht aber inhaltlich verstanden hat. Regino ist also auch hier auf keinen Fall für einen Unterschied zwischen *ars musica* und Choralpraxis heranzuziehen, wenn man, was dazu notwendig ist, ein inhaltliches Verstehen beider „Objekte“ bei einem betreffenden Autor voraussetzt. Seine oben zitierte Formulierung ist also als inhaltlos in Hinblick auf eine Anwendung des antiken Tonsystems „auf“ den Choral zu bewerten; Regino hat nicht den *cantor musicus* im Sinn, der an jeder Stelle einer von ihm gesungenen Melodie weiß, welchen Ton der Skala er gerade singt, oder welches Intervall er gerade ausführt.

definierte Intervalle erst verstanden und auf den Choral angewandt werden mußte — dann aber die Größe *Intervall* natürlich geläufig war, denn zu wissen, daß ein Ganzton $9/8$ „ist“, war nun wirklich keine Schwierigkeit — gibt es etwa Monochordteilungen, wie sie die Glosierungen von Boethius kennen, erst seit dem 11. und 12. Jh.? Derartiges zu behaupten, wäre unzutreffend — denn auch Hucbald weiß z. B., daß der Halbton gar kein *halber Ton* sein kann bzw. darf — und woher sollte er das wissen? aus der Choralpraxis? Es wäre doch geradezu untragbar, wollte man dem Autor, der zum Nebeneinander von *synemmenon* und *diazeugmenon* Tetrachord⁵², und zur Gesamtzahl verfügbarer Töne der Skala bemerkt, daß man diese Disposition vielleicht in Orgeln und anderen Instrumenten nicht finden mag, sie

⁵²Auch hierzu hat R. Flotzinger wirklich Erstaunliches zu sagen, *Von Leonin zu Perotin*, S. 435, wenn er feststellt, daß es *schon vom Tonsystem des Chorals her ... die Unterscheidung zwischen b quadratum und rotundum* gäbe, und sogar bemerkt hat: *h ist der höhere, b der tiefere Ton*, wer hätte das vermuten können? Und daß für das Organum gilt: *Wird eine Versetzung notwendig (z. B. weil sonst unreine Quinten entstünden), werden dieselben Zeichen analog eingesetzt: h für Tonerhöhung, b für Erniedrigung ...*; also tatsächlich für die Vermeidung unreiner Quinten, so formuliert Flotzinger, und bemerkt dazu noch, ib., S. 436: *Der bereits in der musica enchiriadis eingeschlagene Weg wird also konsequent ... fortgesetzt. Immerhin wird bestätigt, daß dieses Tonsystem für Mehrstimmigkeit geschaffen wurde und in der Choraltheorie eigentlich nichts verloren hat.* Welches Tonsystem Flotzinger hier wohl meint, das mit den unreinen Quinten oder das mit den beiden Tetrachorden? Das ist doch genau das Tonsystem des Chorals? Und daß gerade der Choral eigentlich mehr an Chromatik gehabt hat, also sein *eigentliches* Tonsystem eigentlich mehr an Alterationszeichen bedurft hätte — na, man wird doch als musikwissenschaftlicher Mediävist nicht so alte Bücher wie das von Jacobsthal, einem deutschen Juden zur Kenntnis nehmen. Nur, dann hätte Flotzinger bemerken können, daß das Tonsystem mit nur *b/h* Ergebnis der Theorie, nicht aber das Tonsystem des Chorals ist; und daß die *Musica Enchiriadis* die Vorgabe für das Prinzip der Erweiterung bzw. Transposition der Alterationszeichen gewesen sei, kann auch nur behaupten, wer weder die Literatur noch den Text wirklich kennt. Daß das System der *Musica Enchiriadis* ausschließlich für die Mehrstimmigkeit gedacht gewesen wäre, ja daß die Mehrstimmigkeit damit auskömmlich erklärbar gewesen wäre, das wird gerade der nicht behaupten wollen, der den Text gelesen hat, und sich vielleicht einmal um die Deutungen der Literatur bemüht hat (gibt es nicht ein Problem im Organum der *Scolica Enchiradis* mit einem unabdingbaren *b*?); aber, warum soll Flotzinger so etwas tun? Nun, um nicht derartig Unzutreffendes ex cathedra zu verkünden (auf die Erklärung der Chromatik im *Vatikanischen Organumtraktat* geht Verf. ausführlich genug in einem bereits fertiggestellten Buch ein mit dem Titel *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, ...*, wo auch die weiteren Erkenntnisse von Flotzinger zu betrachten sind).

Schließlich hätte Flotzinger einmal bemerken können, daß es Theoretiker gibt, die die Notwendigkeit der *musica ficta* — und das sollte man doch als Historiker terminologisch übernehmen — aus dem Bedarf der Notation von weltlicher Musik ableiten; dazu gibt es sogar Literatur. Man findet darüber hinaus, daß der Halbton als an sich definiertes Intervall grundsätzlich auch und gerade in der Theorie an sich denkbar gemacht ist, also auch theoretisch — z. B. zur Bestimmung von chromatischen „Fehlern“ der Gregorianischen Wirklichkeit —, und diese Denkmöglichkeit seit Hucbald geläufig ist; vgl. dazu Aribos *Musica*, S. 3, bzw. das, was Verf. *Hexachord und Semantik* dazu zu sagen hat. Und wenn man den Anonymus La Fage beachtet, könnte man einmal ed. Seay, S. 33, 8, beachten; die Aussagen sind nicht auf die Mehrstimmigkeit beschränkt. Man sieht also auch hier: Auch die Frage der Chromatik in der mittelalterlichen Musikgeschichte ist nicht von solcher Einfachheit, daß man einfach darüber reden kann; da gibt es schon Einiges zu beachten: In dem Moment, in dem *b* als Schlüsselbuchstabe, neben *c/F*, verwandt werden kann, ist der Weg freigemacht für die Nutzung der Zeichen als Alterationszeichen — und natürlich könnte man, wenn man das von Flotzinger so intensiv bearbeitete Problem der Setzung von Alterationszeichen methodisch angehen will, erst einmal alle möglichen diastematischen Hss. statistisch daraufhin untersuchen.

aber richtig sei, z. B.: *Haec enim distributio secundum viri disertissimi Boetii dispositionem, qui commensurabili concordia numerorum, haec omnia diligenti examinat ratione, est instituta.* ..., zuschreiben wollte, daß er die Intervalle nur aus der Erfahrung des Chorals sich hätte vorstellen oder sie repräsentieren können, daß man erst seit dem 11. Jh. die *greater precision* gehabt habe, *with wich pitch could be dealt with both aurally and graphically*, ib., S. 237: Die Tonbuchstaben der *Musica Enchiriadis* wie auch die von Hucbald bzw. die von Boethius vorgestellten hatten also keine *precision graphically*, obwohl gerade das auch noch von Oddo explizit gesagt wird (GS I, S. 252 a, wo es um die Nützlichkeit der auf dem Monchord dargestellten Tonbuchstaben geht)? Die Intervalle, die Notker genau wie Hucbald auf Saiteninstrumenten genutzt und demonstriert hat, sollen *aurally* weniger *precision* gehabt haben? Eine wirklich kühne Behauptung, die die Bewertung des Instruments durch die *Scolica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 61, 23, zur Abwesenheit von Intonationsschwankungen bei Instrumenten eigentlich als unsinnige Aussage belegen muß: *Quod vitium in quibuslibet musicis instrumentis nequit fieri, eo quod dispositio semel ptongorum ordine vox sua sonis singulis manet.* Wichtig ist, daß auch hier die liturgische Musik als Teil der *musica instrumentalis* gesehen wird. Atkinson jedenfalls bringt weder einen Beweis dafür, daß die *Scolica Enchiriadis* erst aus dem 11. Jh. stammt, noch beweist er, wie man eigentlich ohne Benutzung eines Monochords auf die Idee gelangt sein könnte, daß der Umfang des Int. *Inclina Domine* zu Anfang eine Oktav durchmißt, wie dies schon Aurelian, ed. Gushee, S. 62, 14, in Übereinstimmung mit entsprechender Glossierung der Musikschrift von Boethius bemerkt? Falsch ist ja diese Beobachtung wohl nicht — oder soll man wirklich glauben, daß Aurelian die Überprüfung dieses Sachverhalts mit Gewichten von Hämmern geleistet haben soll, also einen Schmied angestellt habe, der dann mit Hämmern entsprechender Gewichtsrelation die Oktav an sich erklingen ließ, nur weil Aurelian strikt der Legende folgt? Also muß er vorgängig eine Saite proportional geteilt haben.

Zu fragen wäre auch, wie alt der Traktat *De intervallis* sein mag, dessen ältestes Zeugnis aus dem 10. Jh. stammt, was nicht besagt, daß es diesen Text im 9. Jh. noch nicht gegeben haben kann, (Appendix IV zu der Ausgabe der Glossen zur Musikschrift von Boethius, Bd. III, S. 384 ff.): Der Text erscheint ziemlich primitiv (nur Darstellung der Konsonanzen, nicht der Skala), auch erwähnt er die *rota* als leichter verwendbar, *ubi semper unam cordam altera corda uno tono vel tribus semitoniis invenies breviorum*, ed. Bernhard und Bower, S. 386, 24 (die Formulierung *breviorum* ist nicht ohne Interesse!) — woher, ohne Nutzung des Monochords, sollte der Autor das Wissen über die Stimmung eben dieser *rota* gehabt haben? Aus sozusagen intuitivem Gebrauch einer *rota* kann man nicht erfahren, was denn nun das Intervall einer Quart sein soll, auch wenn, natürlich, man das Intervall klar vorträgt; seinen Namen und sein Wesen als Intervall in einem System kann und konnte man nur durch Monochordbenutzung erfahren. Auch was ein Ganzton war/ist, kann er nur von da erfahren haben. Auch ist nicht erkennbar, daß die Einteilung des Monochords im Text von Boethius von den Glossatoren des 9. Jh. nicht verstanden worden sein könnte: Es dürfte klar sein, daß ohne Anwendung des Monochords einem Sänger um 850 nicht klar geworden sein kann, was denn an intuitiver intervallischer Empfindung nun eine Quint oder ein Ganzton sein könnte. Daß aber diese Ganztöne *aurally* weniger klar um 900 als um 1100 gewesen sein

sollten, bedürfte schon eines Beweises, der wohl nicht zu erbringen ist. Die Darstellung der Teilung des Monochords, um die diatonische Skala zu erhalten, ist bei Boethius auch nicht gerade so kompliziert, daß sie um 900 niemand hätte nachahmen können — daß gegebene Instrumente leichter verwendbar gewesen sein dürften, daß also ihre didaktische Nutzung wesentlich einfacher war als die des Monochords liegt auf der Hand, vgl. auch Hucbald, ed. Chartier, S. 164, 26 und davor: Natürlich war jedermann bewußt, daß die Intervalle durch die Proportionen bestimmt bzw. „garantiert“ waren. Es ist also nicht nachweisbar, daß z. B. Hucbald nur die Nutzung des Monochords wie der genannte Text *De invervallis* gekannt habe, also für die Konsonanzen, und nicht auch für die Skala; didaktisch setzt er sie nicht ein — ein Zeichen sachlicher Unfähigkeit? Das müßte erst bewiesen werden⁵³.

Wie Aurelian zeigt, läßt sich der Intervallbegriff ebensowenig wie der Begriff des rational bestimmten Einzeltons irgendwie aus dem Choral und seiner Praxis ableiten⁵⁴: Das geschieht

⁵³Beachtet man, wie die *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 21, 7, die absonderliche Definition von *tonus* im Text von Martianus Capella, 930, sinnvoll umformuliert, *tonus est spacii legitima magnitudo a sono in sonum. Hocque spacium musicorum sonorum, quia in sesquioctava proportione est, Greco nomine dicitur epogdous. ...*, nebst der nachfolgenden Erörterung der wesentlichen Proportionen, so sieht man einmal, daß ihr Autor die antiken Begriffe im Gegensatz zu Martianus Capella verstanden hat, könnte aber natürlich in Beachtung des Anschlusses an die zitierte Stelle, ed. Schmid, S. 21, 16, *Semitonium non plenum toni intervallum. Idem interdum limma vel diesis dicitur. ...*, die Frage aufwerfen, ob der Autor eine proportionale Berechnung des Halbtons/der Halbtöne gekannt hat. Bemerkenswert ist, daß er, hier Martianus zitierend, diesem nicht weiter folgt, mit der Behauptung, *hemitonium dicitur, quod toni medium tenet. ...*: Diese Aristoxenische Erläuterung verwendet die *Musica Enchiriadis* nicht, was auch für die bei Martianus folgende Erklärung der *diesis* gilt. Heißt dies, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* wirklich noch keine Berechnung des Halbtons kannte, sogar kein Wissen von ihrer Existenz hatte, oder nur, daß er an der betreffenden Stelle auf die Erörterung verzichtet, die der wißbegierige Leser, den es wenigstens im Mittelalter ja gegeben zu haben scheint — man biete heute an einer deutschen „Eliteuniversität“ in Elitegeisteswissenschaften einmal die Erörterung solcher Fragen an! —, dann in den *Scolica Enchiriadis* in ausreichender Klarheit, sogar mit Schema, ed. Schmid, S. 145, finden konnte! Daß solche Berechnungen die Darstellung der *Musica Enchiriadis* an der betreffenden Stelle erheblich gestört hätten, das wird der Leser der einschlägigen Stellen in den *Scolica Enchiriadis* wohl leicht einsehen. Die notwendige Folgerung ist, daß die „Anwendung“ antiker Begriffe der Musiktheorie auf konkrete Musik nicht (allein) von proportionalen Darstellungen der *κατατομή τοῦ χάνονος* abhängt, sondern vom Verstehen der Grundbegriffe als konkreter Elemente konkreter Musik, also von dem, was Verf. in *Musik und Grammatik* darzustellen versucht hat.

⁵⁴Weshalb auch die Formulierung von C. M. Bower, *Reflections ...* (vgl. Anm. 25 auf Seite 58), S. 35: *Up to the point at which this passage begins, intervals, modes and melodies have been discussed as qualitates ...*, zu differenzieren ist: Wo gibt es eine Diskussion von *intervals* als *qualitates*? Weder in den alten Tonaren noch bei Aurelian findet man eine Diskussion von etwas wie *Intervall*; aber auch eine qualitative Diskussion von Tonarten findet man nicht — zu an sich diskutierbaren Größen konnten diese Phänomene erst nach Anwendung der antiken Theorie, nach erreichter Rationalisierung werden. Bei Beachtung vorliegender Literatur, allerdings deutschsprachiger, hätte Bower diesen Sachverhalt bemerken können; übrigens trifft es nicht ganz zu, daß die Glossen zu Boethius ohne jede Verbindung zur „Praxis“ sind: Die auch bei Aurelian begegnende Erläuterung der Schmiegelegende versucht, völlig unzulänglich, eine solche Verbindung herzustellen. Bower übersieht bei seiner Darstellung (vgl. etwa S. 24 f.) daher auch die Bedeutung der Vorgabe von Aurelian, der, selbst noch unfähig zur Anwendung antiker Musiktheorie auf die musikalische Wirklichkeit, als erster den „modernen“ mittelalterlichen *musicus* postuliert — und zwar betont auf die antiken Vorgaben bezogen, er kompiliert ja auch Einiges aus der Schrift von Boethius: Als Programm ist damit der

allein durch Anwendung der Grundlagen der Theorie auf den Choral, nicht etwa selbständig neben antiker Theorie! Woher hätte welcher Sänger auch immer denn diese Begriffe nehmen sollen, wenn nicht direkt aus der antiken Theorie! Damit aber steht fest, daß Atkinsons Darstellung nichts anderes beschreibt, als die immer ausführlichere Erweiterung der durch Hucbald nun einmal endgültig und grundsätzlich geleisteten Rationalisierung durch immer ausführlichere Monochordteilungen etc.; sie tut nichts anderes, als eine graduelle Erweiterung der Darstellung und Lehre des gleichen Inhalts als grundsätzlichen Gegensatz zu interpretieren: Der grundsätzliche Unterschied liegt zwischen Aurelian/Regino und Hucbald/*Musica Enchiradis*, wozu man eine dritte Phase der Musiktheorie hinzufügen könnte, nämlich die, die zu Anfang der *Scolica Enchiriadis* und der *Commemoratio brevis* angedeutet, seit Oddo (*Dialogus* wie die anderen unter diesem Namen überlieferten Texte) die praktische Nützlichkeit der Theorie erkannt hat; die also das schnelle Erlernen der Fähigkeit, sogar vom Blatt zu singen als Leistung der Theorie erkennt — was zu der sonst kaum verständlichen geradezu topisch werdenden Anführung von *Kindern* führt, als Beweis für die Leistungsfähigkeit dieser Theorie, worauf noch einzugehen ist: Damit ist die auch intentional ausdrücklich praktische Musiktheorie formuliert (grundsätzlich Neues hinsichtlich ihrer Struktur wird damit nicht erreicht: Die Tonbuchstaben, die Oddo zu Anfang des *Dialogus* so heraushebt, gibt es prinzipiell bei Hucbald und in der *Musica Enchiriadis*).

Den Inhalt von Monochordteilungen hat Hucbald natürlich ebenso gut wie die *Scolica Enchiriadis* gewußt, aber doch nicht irgendwie aus der Choralpraxis. Sollte Hucbald die von ihm angegebene antike Notenschrift etwa aus dem Choral abgeleitet haben? Sollten seine Intervalle irgendwie von größerer Vagheit gewesen sein als die im 12. Jh.? Die eigentliche Aufgabe war nicht eine Reproduktion von Monochordteilungen oder eine erneute Darstellung von Auszügen aus Boethius — das wurde geleistet, wie die ausführlichen Glossen zeigen —, Aufgabe war, erst einmal klar zu machen, daß die antiken Elemente, eben skalischer Einzelton und Intervall, sich direkt im Choral „wiederfinden“ lassen, was doch wohl keine Trivialität, sondern eine viel weitergehende geistige Leistung ist, als erweiterte Monochordteilungen anzugeben!

Wer, wie der Autor der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 43 ff., über die Gegensätze hinsichtlich der Oktavidentität von Konsonanzen, also den „Streit“, ob Quart und Oktav eine Konsonanz seien, berichtet, der hat doch natürlich auch die anderen Aussagen der Schrift von Boethius gelesen — die Proportionen mußten nicht wiederholt werden, es ging darum, nochmal sei es gesagt, überhaupt erst einmal die Gültigkeit des antiken Systems von Skala, Einzeltönen, Intervallen und Konsonanzen für den Choral nachzuweisen und darzulegen. Daß die Oktav $2/1$ „ist“, brauchte die *Musica Enchiriadis* ebenso wie Hucbald nicht nochmals auszuführen, das konnte als trivial vorausgesetzt werden: Überhaupt erst ein Tonsystem zu verstehen, es sozusagen in den Melodien konkretisieren zu können — das war doch die erste und eigentliche Aufgabe, die Monochordteilungen konnte man bei Boethius finden, da waren sie sozusagen garantiert. Der von Atkinson so scharf gezogene Gegensatz irgendei-

Rationalisierungsvorgang formuliert, daß die Verwirklichung dieses Programms noch nicht möglich war, zeigt die musikhistorische Bedeutung von Aurelian.

ner ursprünglich choralischen Theorie im 9. und 10. Jh., der dann eine sich an die antike Theorie erst eigentlich ausrichtende neue Theorie in den folgenden Jahrhunderten folge, besteht nicht: Nach der geschehenen Rationalisierung war die Ausbreitung von Boethianischem Wissen nichts Neues mehr, konnte zur Theorie und Rationalisierung des Chorals nichts mehr beitragen — das zeigen die *Scolica Enchiridis* ja wohl ausreichend und vollständig für das 10. Jh. (z. B. ed. Schmid, S. 109 ff.)

Das Problem der hier zu differenzierenden Darstellung von Atkinson liegt wissenschaftsgeschichtlich jedoch darin, daß er vorliegende Literatur zu den Voraussetzungen überhaupt erst einer Rationalisierung des Chorals nicht zur Kenntnis nimmt; genannt sei z. B. Verf. *Musik und Grammatik*; eine Abhandlung, die u. a. das Problem zu formulieren sucht, welche Voraussetzungen es überhaupt erst ermöglicht haben, den Choral intervallisch und in skalische Einzeltöne als Elemente aufgelöst, also als Teil der *musica instrumentalis* denken zu können, was sich ganz konkret dadurch ausdrückt, daß Instrumente oder Singstimmen, völlig gleichberechtigt, den Klang des Organum darstellen können (was natürlich zur liturgisch konkreten Ausführung gar nichts sagt, es handelt sich um das Prinzip *musica instrumentalis*): Die Singstimme ist ein Instrument wie andere auch, Teil der *musica instrumentalis*. Weiß man erst, daß an der Stelle n in der Melodie x eine Quart auftritt, dann ist alles geleistet, denn, daß eine Quart durch $4/3$ definiert ist, war doch klar — wer sollte ohne Monochordgebrauch eigentlich erfahren haben können, was eine Quart sein soll? Der Choral selbst liefert ausweislich Aurelian keine solchen Hinweise. Man merke: Der Intervallbegriff kann nur direkt aus der antiken Theorie abgeleitet oder übernommen werden. Und genau das geschieht durch Hucbald und auch die *Musica Enchiridis*.

Man kann eher fragen, warum die der früheren Theorie so selbstverständliche Nutzung sozusagen von bekannten Instrumenten später so auf das Monochord reduziert wurde, wenigstens in den theoretischen Darstellungen, d. h. daß in die eigentlich die Grundfähigkeiten lehrenden Schriften nun auch explizit das Monochord aufgenommen wurde, andere Instrumente aber als didaktische Hilfsmittel nicht mehr erscheinen — wenigstens in der Theorie. Daß damit die Intervalle im Choral erst rational geworden seien, wird man jedoch nicht annehmen wollen und dürfen.

1.3.2.2 Die Entdeckung des Monochords als Hilfsmittel des Singens und die praktische Konzeption von Musiktheorie Man kann also von einer graduellen Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten sprechen, wenn nun auch noch explizit das Monochord in die sozusagen praktische Theorie aufgenommen wird; daß hierin eine grundsätzliche Veränderung erst des 11. Jh. stattgefunden habe, daß also die Monochorderwähnung der *Scolica Enchiridis* ein Anachronismus gewesen sein müsse, kann gerade nicht behauptet werden. Man muß eine Veränderung der Darstellung, nicht jedoch des Inhalts konstituieren: Der Intervallbegriff „kommt“ bei Hucbald aus der gleichen antiken Quelle, und nur daher, wie auch bei Guido; nur ist er bei letzterem selbstverständlich gewordene Grundlage, bei Hucbald war die entsprechende Erkenntnis der absoluten „Theoriefähigkeit“ des Chorals noch recht neu. Vielleicht könnte man Atkinsons Vorstellungen so erläutern, daß die

Lehre „verwissenschaftlicht“ wird durch expliziten Bezug auf das Monochord, nicht aber das Gelehrte.

Wenn also der Unterschied zwischen Oddo, Guido auf der einen und Hucbald auf der anderen Seite in der Darstellung des Materials der Melik vor allem darin besteht, daß die späteren Autoren die ja auch raumanaloge Darstellung der Skala auf dem Monochord in ihre Theorie einfügen⁵⁵ ja diese Eigenschaft als wesentliche Grundlage ansehen, wogegen Hucbald nur offenbar konkret gebrauchte Instrumente erwähnt (genau wie auch Notker der Deutsche), so kann man diesen Unterschied nicht strukturell bewerten, sondern eher von der Intention her: Mit Oddos *Dialogus* wird die Erkenntnis, daß musiktheoretische Rationalisierung, konkret die rationale Notierbarkeit der liturgischen Musik — und um Musik in einem auch modernen Sinne handelt es sich hier —, praktische Folgen hat, zum eigentlichen Grund ihrer Lehre. Durch diese Lehre kann man den Choral wesentlich schneller und besser ausführen als ohne sie.

In diesem Zusammenhang muß man nun auch die bis Guido geradezu prominente, ja topische Erwähnung von *pueri* sehen, die nicht einfach so für Kinderunterricht stehen, sondern in einem Zusammenhang zu sehen sind, bei Guido wie bei Oddo⁵⁶ bildet dieser Bezug zu Kindern den Hintergrund andere, erwachsene und ausgebildete Sänger geradezu lächerlich erscheinen zu lassen (*GS I*, S. 253 a): *D. Mirabile est valde, quod dicis. Nostrī quidem cantores ad tantam perfectionem numquam aspirare potuerunt. M. Erraverunt potius, frater! Et dum viam non quæsierunt, toto vitæ tempore in vanum laboraverunt.* Die Arbeit der „anderen“ *cantores* ist vergeblich, sinnlos, denn sie haben sich nicht um den Weg zur Wahrheit bemüht — dieser Weg aber kann sogar *pueri* in kürzester Zeit zum Erfolg bringen, nämlich, wenn sie die Tonbuchstaben am Monochord erlernt haben (und, natürlich, wenn entsprechend notierte Melodien vorliegen⁵⁷), *ib.*, S. 252 b: *Litteræ vel notæ, quibus musici utuntur, in linea, quæ est sub chorda, per ordinem positæ sunt: dumque modulus inter lineam chordamque decurrit,*

⁵⁵Es kann R. Flotzinger überlassen werden, wiedereinander die absonderliche Vorstellung in die Welt zu setzen, daß die Anordnung des Tonsystems — an einigen Stellen in antiken Schriften — wesentliche Bedeutung habe für irgendetwas an musikalischem Bewußtsein, *Von Leonin zu Perotin*, S. 27: ... *das Tonsystem ... Indem man es bekanntlich ... nun nicht mehr von oben nach unten, sondern von unten nach oben „las“ ...: Daß auch „schon“ Boethius keine besondere Präferenz der „Leserichtung“ hatte, könnte man selbst an seinen Schemata prüfen (z. B. ed. Friedlein, S. 313 add.), man könnte auch die Anordnungen bei Martianus Capella beachten, wenn man allerdings, wie dies Flotzinger wieder einmal so vorbildlich tut, ahnungsvoll von irgendeinem irgendwie neuen (vom Himmel gefallen?) musikalischen Denken von unten nach oben spricht, und das auf das frühe Organum beziehen will, aber keine Ahnung hat von der Bedeutung der Raumanalogie und deren Brauchbarkeit für und in der Notation, ja schon — was Flotzinger natürlich völlig unbekannt bleibt, wie sollte er auch einschlägige Literatur kennen? — der *bekanntlich* (?) antik erfundenen Akzentzeichen, dann allerdings wird man so wie Flotzinger schreiben können, unberührt von der musikhistorischen Wirklichkeit, unberührt von Quellen und Literatur, wie es sich so einfach darstellt, passend nach gesundem musikalischen Menschenverstand. Hier nicht von einem Wissenschaftsskandal zu sprechen, wenn einschlägige Tatsachen über die Raumanalogie einfach nicht zur Kenntnis genommen werden, fällt nicht ganz leicht.*

⁵⁶Diese Zuordnung sei der Abkürzung wegen erlaubt, weil ja wohl kein Autor dadurch in seinem Rechte gekränkt wird; es geht um den Textinhalt.

⁵⁷**Die neuerkannte Nützlichkeit der musica im Prolog** Auch im *Prologus* zum *Dialogus* ist wesentliches Thema diese Fähigkeit, daß, *GS I*, S. 251 a, *non audientes ab aliquo, sed regulari tan-*

per easdem litteras curtando vel elongando chorda omnem cantum mirabiliter facit: Et dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius Et melius a chorda discunt, quam

tummodo descriptione contenti per se discerent, Et post modicum indubitanter proferrunt: Daß man also ohne vorgehendes Hören von Melodien diese ablesen und dann auch korrekt — darauf kommt es natürlich an, nicht auf improvisatorische Vagheiten! — vortragen kann, ist ein Faktor dieser neuen Nutzung von Musiktheorie; natürlich handelt es sich nicht etwa um eine grundsätzlich neuartige Leistung der Notenschrift (welche auch immer; hier die Buchstaben), denn das wußte schon Hucbald, nur formuliert er dies nicht als Wesentliches der Musiktheorie.

Zweites Merkmal ist die Zeitersparnis, *non multis postea evolutis diebus primo intuitu Et ex improviso, quidquid per Musicam descriptam erat, sine vitio decantabant; quod hactenus communes cantores nunquam facere potuerant, dum plures eorum quinquaginta iam annis in canendi usu Et studio inutiliter permanserunt.* Nach ganz kurzer Zeit kann man das lernen, was im Gegensatz die diese Darstellung des Materials der Melik nicht nutzenden „normalen“ *cantores* nicht leisten; für die reichen nicht einmal fünfzig Jahre — Guido gibt hierzu bekanntlich die doppelte Lebenszeit an, macht das Ganze also durch Hyperbolik leicht grotesk. Die Verwendung des Wortes *musica* ist hier von Interesse: *per musica descriptum* also in rationalen Notenzeichen notiert; das ist jetzt die Aufgabe von Musiktheorie: Die rationale Darstellung der liturgischen Melodien zum leichten Absingen und Lernen, ist das Eigentliche, nichts, was man als „Musik“ in Anführungszeichen bezeichnen müßte. Letzter Faktor ist dann die Einfachheit, ib., *Vobiscum quippe positus tantum cooperante Deo per hanc artem quosdam veros pueros ac iuvenes docui, ut alii triduo, ut alii quatruiduo, quidam vero unius hebdomadæ spatio hac arte exercitati, quam plures antiphonas, non audientes ab aliquo ...* Regelrechte Kinder wurden sozusagen vor den Augen der staunenden angesprochenen *carissimi fratres* in *musica* unterrichtet, und selbst die offenbar am wenigsten Befähigten haben höchstens eine Woche benötigt, um dann Melodien vom Blatt singen zu können — welche Begabungen muß es da gegeben haben!

Natürlich handelt es sich nicht um eine Kinderlehre, wie dies M. Haas für seine Arbeiten so zu sehen scheint, sondern um eine „kinderleichte“ Lehre. Natürlich ist die gesamte Musiktheorie *apud sapientes huius sæculi valde difficilis Et ampla ... doctrina*, die lernen mag, wer will; was Oddo, wenn er denn so hieß, tut, ist natürlich etwas ganz Bescheidenes, natürlich, obwohl man damit die Musik beherrschen kann, in kürzester Zeit; das, nicht Erkenntnis, ist in diesen Formulierungen die neue Aufgabenstellung von *musica*!

Musica ist es natürlich, die dazu befähigt, die *divisio monochordi* entsteht nicht aus der Praxis, sie ist aber nützlich dafür, eben, wie eine Maschine. Eine neue Theorie, neue Korrektheit oder *precision* liegt nicht vor, eher könnte man davon sprechen, daß *cantores* jetzt erst (endlich) bemerkt haben, welche Leistungsfähigkeit der Musiktheorie mit ihrer Rationalisierung der liturgischen Melodien (die hier bewußt so bezeichnet werden, s. den letzten Anhang) für die Praxis zukommt; nicht mehr primär Erkenntnis, nicht mehr nur Korrektheit in der tonalen Bestimmung, sondern vor allem von praktischem Wert für die Korrektheit und leichte Erlernbarkeit des Vortrags von Melodien ist die Musiktheorie jetzt brauchbar und sinnvoll. Es gibt eine neue, fast möchte man sagen, endlich eine neue Sichtweise auf die Nützlichkeit dieser *musica disciplina*. Natürlich gehört auch Oddo zu den Theoretikern, die Regeln für, tonal, korrekte Melodieverläufe kennen bzw. aufstellen, was, im Gegensatz zu den hinter der Zisterzienserreform stehenden Theoretikern, aber mit einer erheblichen Indulgenz gegenüber dem *usus* verbunden ist: Das, was *omnium usus unanimiter defendebat, emendare nos non præsumpsimus*, ib., S. 251 b, Oddo bleibt ganz im Bescheidenheitstopos.

Aber, natürlich gibt es die *veritas regulæ*: Diese Funktion der Musiktheorie bleibt wie vorher bestehen, neu hinzu kommt eben die Erkenntnis eben der ungeheuren Nützlichkeit dieser Theorie für die aktuelle Praxis der Ausführung der liturgischen Melodien, sowohl vom Lernen/Lehren, von der Korrektheit als auch der Bequemlichkeit her gesehen, Das ist das Neue, man hat die Nützlichkeit der *ars musica* erkannt: Man braucht nur das Erlernen der Theorie, dann muß man nicht mehr alle Melodien lernen; weiß man die Struktur des Materials, braucht man nicht mehr einzelne Gestalten auswendig zu lernen; eine klare Erkenntnis der Natur der Theorie, vorbildlich für die Geschichte des Abendlandes; nur, das ist doch bekannt.

si ab homine illam audirent: Et post paucorum mensium tempus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod numquam audierunt. Darauf folgt der zuerst zitierte Satz.

Die Parallelität zu Guidos Argumentation ist bekannt; von Bedeutung für die hier gestellte Frage, nicht danach, ob die mittelalterliche Musiktheorie eine Kinderlehre darstellt — der traditionell als *D.* vorgestellte Partner des Dialogs wird übrigens als *frater* angesprochen —, sondern nach ihrer Intention ist also die Brauchbarkeit des Monochords als Hilfsmittel, die Tonbuchstaben absingen zu lernen, was, etwas langsamer als dann bei Guido, einige Monate dauern soll. Nun, auch Oddo wird begabte Kinder im Auge gehabt haben. Wie gesagt, ist die Funktion und Bedeutung einer Notation in Tonbuchstaben seit Hucbald trivial geworden; bei Oddo aber wird diese Leistung zur Hauptsache, die Musiktheorie wird vor allem als technisches Hilfsmittel erkannt und so auch formuliert, nicht mehr dem, der die *disciplina musica* lernen will, sondern dem liturgischen Sänger in seiner Praxis ist diese Lehre gewidmet — strukturell hat sich nichts verändert, neu ist nur, daß nun gerade diese praktische Leistungsfähigkeit, die schon Hucbald kennt und ausspricht, als eigentlicher Sinn der *musica* angeführt wird, damit, und nicht mit einer abstrakten Aufstellung der Skala bzw. der Intervalle beginnt jetzt die Musiktheorie.

Die Qualifizierung des Monochords als *magister mirabilis, qui a me factus me doceat meque docens ipse nihil sapiat. Immo propter patientiam Et obedientiam sui eum maxime amplector; cantabit enim mihi, quando voluero, Et numquam de mei sensus tarditate commotus verberibus vel iniuriis cruciabit.* ..., *ib.*, S. 255 a: Kann man eigentlich besser eine Maschine beschreiben? Hier eine Maschine zum Lernen, die sich nicht nur durch Ignoranz vom menschlichen Lehrer unterscheidet, sondern auch durch „Humanität“, nämlich durch die Geduld und den grundsätzlichen Verzicht auf Schläge und andere Grausamkeiten gegenüber der Langsamkeit der Auffassung beim Schüler! Die Musiktheorie liefert, aufgrund der Leistung *sapientissimorum hominum*, *ib.*, S. 253 a, eine Maschine, die *tali arte distincta* ist, *ut mentiri non possit*, durch die außerdem die Lernzeit auf einige Monate verkürzt werden kann, und das noch mit der Bequemlichkeit der steten Verfügbarkeit und des Fehlens von Strafen!

Hier liegt die geradezu revolutionäre neue Ausrichtung von Musiktheorie, nicht in der Schaffung irgendwelcher neuer Erkenntnisse struktureller Art, es werden keine „genaueren“ Intervalle gelehrt, keine neuen Begriffe eingeführt, keine andere Skala gelehrt, und auch die *finalis* Theorie bleibt identisch; strukturell hat sich nichts, aber auch gar nichts verändert, was nicht schon Hucbald und, modulo der Unzulänglichkeit des *Dasia* Systems die *Musica Enchiriadis* gewußt und gelehrt haben. Ganz neuartig aber ist die Entdeckung der Bequemlichkeit, die die durch die Musiktheorie geschaffene bzw. erfundene Maschine leistet (und auch die Heranziehung eines Instruments für das Wissen der Intervalle etc. ist ja nichts Neues).

Die Musiktheorie ist damit als Wissenschaft erkannt, deren Leistung die Praxis erleichtern kann — wenn man sie anwendet, und nicht *erravit, quia viam non quærit*.

Die Anwendung nun ist das Neue, eine, zusätzliche, neue Hauptsache der Theorie, was bekanntlich bis Guido wirksam ist (wenn man diese Schrift, ausweislich der Beschränkung

auf die Buchstabennotation auch inhaltlich begründet, vor Guido datieren darf), ja was eine wesentliche Grundlage der Weiterentwicklung der Musiktheorie im Abendland wird. Auch die Harmonielehre erleichtert erheblich die Arbeit des mehrstimmigen Komponierens, weil damit Klassen als Klangrepräsentanten und deren Fortschreitungen formuliert sind, sozusagen als Wirkungen an sich, unabhängig von der Konkretisierung. Auch das ist eine der zentralen Leistungen mittelalterlichen *Denkens von Musik*; man kann hier mit einiger Berechtigung von der dritten Stufe mittelalterlicher Musiktheorie sprechen.

In dieser „Erfindung einer Maschine“, die das Lernen und damit korrekte Ausführen *kin-derleicht* macht — wenigstens in der Formulierung oder „Werbung“ —, liegt der Unterschied zur Stufe der Theorie bei Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, in nichts anderem. Rein technisch gesehen ist also nur die Erkenntnis der relativ leichten „Machbarkeit“ und der Nutzung des Monochords neu; sicher hängt damit zusammen, daß in diesem Instrument, wie bereits gesagt, die Skala raumanalog dargestellt wird, wie später die Tasten auf dem Klavier.

Deshalb ist natürlich auch zu fragen, welche Relevanz für etwas wie die von Atkinson behaupteten höhere Genauigkeit der Intervallbestimmung die spätere Art hat: Oddo führt eine einfache Monochordeinteilung ein, deren Natur in Bezug auf andere man von Wantzleben erfahren kann (*GS I*, S. 253); vor allem ist ihr Zweck eine schematische Darstellung des diatonischen Systems, aus der man leicht dessen Struktur eben als Skala ablesen und natürlich auch hören kann, durch entsprechendes Hin- und Herschieben des Steges; dies ist aber nur Voraussetzung für die eigentliche Forderung: Melodie ohne jede äußere Hilfe, also auch ohne Monochord korrekt (ab)singen zu können — hier wird übrigens leicht erkennbar, daß der Sinn der „Maschine“, nämlich des Monochords mit skalischen Tonbuchstaben, nichts anderes bedeutet, als ein Hilfsmittel genau für die Fähigkeit, die ein guter *cantor* bereits zur Zeit der *nobilissime cantores, sed non musici* Aurelians besitzen sollte: Korrektes Singen ohne jedes andere Hilfsmittel! Es handelt sich also auch darin um eine Maschine, die nicht etwa eine andere Tätigkeit hervorbringen, sondern eine geläufige, übliche Tätigkeit erleichtern soll! Man lernt die Töne der Skala und aus ihnen dann die Melodien (die allerdings, natürlich erst einmal „maschinenlesbar“ gemacht werden müssen, nämlich notiert werden; diese Maschine benötigt also eine ganze Menge an vorausgehender Arbeit bzw. „Infrastruktur“, wie eben notierte Melodien).

Die Erklärung z. B. der zwei Halbtöne an sich durch Proportionen dagegen ist in der Darstellung von Oddo nicht enthalten! Natürlich ist sie implizit abzuleiten aus der *κατατομνὴ τοῦ κανόνοσ/sectio canonis* von Oddo, nur explizit wird sie nicht gemacht, ja man kann angesichts einer noch zu betrachtenden Äußerung Guidos daran zweifeln, ob sie überhaupt explizit gemacht werden kann!

Ob die Zahlen in der ebenfalls unter dem Namen *Oddo* überlieferten *Musica* wirklich explizit die Proportion des Halbtons wiedergegeben sind, darf auch ohne Kenntnis der notwendigen Textänderungen in einer Neuausgabe bezweifelt werden; die Einteilung des Monochords wird angedeutet, wichtig ist aber vor allem wieder, ganz Aristoxenisch gedacht⁵⁸, die

⁵⁸Verf. denkt nicht etwa daran, daß Oddo Texte von Aristoxenus gekannt habe; es geht um das angewandte Modell! Und da kann festgestellt werden, daß die Praxis sozusagen Aristoxenisch gedacht

Darlegung der *species* in der Skala.

Auch für „diesen“ Oddo, der damit ganz mit der Lehre des *Dialogus* übereinstimmt, ist das Monochord die wesentliche Voraussetzung, *GSI*, S. 265: *Quia si enim hac disciplina non utimur, tantum temporis antiphonarium discendo perdimus, in quanto Divinam auctoritatem & grammaticæ regulam scire potuissemus; &, quod deterius est, nullo umquam spatio temporis ad tantam perfectionem venimus, ut saltem minimam antiphonam absque magistri labore scire possimus, quamque si oblivisci contigerit, nullatenus memoria reformae valemus.* So merkwürdig die Gleichsetzung von *Divina auctoritas & grammaticæ regula* auch erscheint, die Aussage ist eindeutig: Das Monochord, die Maschine, verkürzt die Zeit zum Lernen wesentlich, und ist Voraussetzung für ein korrektes (Ab-)Singen ohne Lehrer, sozusagen das Ideal, die unvorstellbare Utopie vor Erfindung der Maschine! An der Aufgabe, korrekt singen zu können, hat sich seit der Zeit vor Aurelian nichts geändert, nur hat man jetzt ein Mittel, eben eine Maschine, die nicht nur die Arbeit wesentlich erleichtert, sondern auch ohne größere Schwierigkeit ermöglicht. Darum geht es, nicht um irgendwelche neuen Strukturen oder gar größere Genauigkeit von Intervallen o. ä., wie man sich das auch vorstellen wollte.

Was gegenüber Hucbald anders ist, ist also weder die Darstellung des Tonsystems als Folge von Tönen in Halb- bzw. Ganztonabstand, noch schematische Abbildungen, sondern allein die explizite Aufrufung der Ablesbarkeit der Tonbuchstaben sozusagen direkt vom entsprechend markierten Monochord, zum Zwecke, dessen Überflüssigkeit zu erreichen, genau wie dies dann auch für Guido gilt. Die Natur der Intervalle ergibt sich aus der Vorgabe, nicht aus der speziellen — bevorzugten und didaktischen! — Anwendung des Monochords. Daß diese Natur der Intervalle als Elemente der konkreten Melik aber in der Aufrufung von Instrumenten bei Hucbald und anderswo nicht enthalten gewesen sein könnte, wäre erst noch zu beweisen: Was neu ist, ist doch nur die Erkenntnis der besonderen didaktischen Brauchbarkeit des Monochords, weil man da mit skalisch angeordneten Tonbuchstaben ebenfalls eine Skala klanglich direkt ableiten konnte. Daß das Halbtonintervall dadurch bei Oddo „rationaler“ gewesen sein sollte als bei Hucbald, wäre eine ja wohl merkwürdige Behauptung⁵⁹.

wird, die dahinterstehende Theorie jedoch Pythagoräisch ist, bzw. etwas anders formuliert, daß das Aristoxenische Modell immer noch das für die Repräsentation der rationalen Intervallstruktur von Melodien wesentliche System darstellt — intuitiv und implizit!

⁵⁹Bekanntlich verwendet Hucbald das traditionelle Bild der *aequalitas* als *quasi fons*, wovon *omnis ratio inaequalitatis proflexerit*, ed. Chartier, S. 144, 2 (Chartier geht in seinem Kommentar leider nicht auf diese Tradition ein, die ja auch nicht ganz trivial ist, vgl. auch unten, Anhang 2, wo auf eine völlig unerwartete und falsche Interpretation dieser Stelle durch eine neue Deuterin eingegangen wird). Dieses Bild konkretisiert er dann in Bezug auf die Ordnung der Intervalle nach Größe so, daß der Halbton *primo quam brevissimo potuit spatio, ab ea digressum sit*; daß also der Halbton in kleinstmöglichem Abstand von der *aequalitas* steht, was intuitivem Empfinden und damit dem Aristoxenischen Modell entspricht. Dies ist eine Aussage, die einmal gegen wirkliche Vierteltöne in Choral spricht, zum anderen aber eben ein dezidiert Aristoxenisches Denken verrät: Ein Vertreter des Pythagoräischen Modells hätte kaum den Halbton als kleinste „Abweichung“ von der *aequalitas* qualifizieren können. Soll man daraus schließen, daß Hucbald die Intervallgröße *semitonium* nur so erfahren haben könnte, daß er von der rationalen Theorie nur die Größe *Ganzton* exakt geliefert bekam, was das kleinere Intervall war, der Halbton, aber dann nur durch Vergleich der entsprechenden Situationen realer Musik erfahren konnte, daß „da“ eben kein Ganztonabstand erklingt? Andererseits verweist Hucbald auf die Natur des Halbtons als eben kein „halber Ganzton“, was er

Skalische Schemata mit oder ohne proportionale Begründungen findet man übrigens auch bei Boethius durchgehend.

Zur Frage nun, ob etwa die Intervalle bei Oddo und Guido gegenüber Hucbald eine höhere *precision* haben könnten, was ja wohl eine proportional klare Angabe bedingt, kann, ja muß man einmal Guido selbst zitieren, wenn er im *Micrologus*, ed. Smits van Waesberghe, S. 114, 5 feststellt — nach Abhandlung der vier bekannten Grundintervalle, Oktav, Quint, Quart, Ganzton —: *Alias vero divisiones praeter has quattuor invenire non poteris*. Von den zuvor genannten vier Intervallen, findet man, daß z. B. der *tonus* in der *divisio monochordi* durch die Zahl *neun* bestimmt ist, implizit ist natürlich die Relation $9/8$ gemeint, was im Folgenden, ib., S. 116, 15, so erläutert wird: *Tonus autem ab intonando, i. e. sonando, nomen accepit, qui maiori voci novem, minori vero octo passus constituit. Semitonium autem et ditonus et semiditonus, etsi voces ad canendum coniungunt, divisionem tamen nullam recipiunt*. Diese Aussage ist für einen Autor einer *divisio monochordi* eigentlich erstaunlich, denn bei Darstellung der Skala finden sich natürlich für die genannten Intervalle der großen, kleinen Terz und des Halbtons Proportionen. Guido sagt aber ausdrücklich, daß diese Intervalle keine *divisio* haben, er sagt nicht etwa, daß sie dem Postulat $n + 1/n$ bzw. $n/1$ nicht entsprechen, so daß der Rekurs auf diese Erklärungsmöglichkeit seiner Aussage zumindest nicht trivial gegeben ist. Die drei Intervalle verbinden zwar im Singen Töne, eine *divisio* am Monochord besitzen sie nicht — sollte man daraus folgern, daß Guido diese Intervalle etwa nicht in ihren sich zwangsläufig ergebenden *divisiones* gekannt oder angewandt hat?

Damit aber ist zumindest nicht sicher, daß Guido hinsichtlich etwas, was man vielleicht als *precision* bezeichnen könnte — als Versuch einer rationalen Rekonstruktion des von Atkinson mit diesen Worten Gemeinten —, also einer Pythagoräisch korrekten proportionalen Darstellung der genannten Intervalle irgendwie über Hucbald stehen könnte. Er spricht nicht von dem Unterschied zwischen den vier Grundintervallen als Konsonanzen und deren Unterschied, nämlich dem Ganzton, und eigentlichen, nämlich proportionalen Dissonanzen! Er spricht einfach den betreffenden Intervallen die Fähigkeit ab, *divisiones* auf dem Monochord zu besitzen — und tatsächlich wären die die Proportionen konstituierenden Zahlen ja nicht ganz „einfach“.

Eine Darstellung dieser Intervalle an sich auf dem Monochord, also außerhalb der skalischen Berechnung könnte, ja dürfte somit in Guidos musikalischem Denken gefehlt haben

aus dem (naiven) Aristoxenismus von Martianus Capella nicht erfahren konnte. Hucbald schreibt denn auch, ed. Chartier, S. 156, 9, warum der Ganzton nicht geteilt werden kann, also *quod nullatenus fieri posse, diligentiorum probabile reddiderunt ingenia*. Muß man daraus schließen, daß Hucbald selbst kein Wissen um die proportionale Generierung der beiden Halbtöne gehabt, das betreffende Kapitel bei Boethius also nicht verstanden haben kann? Oder soll man lieber schließen, daß Hucbald seinen Text ganz konsequent für den geschrieben hat, der eben *ad musicae initia* gehen will. Hucbalds ausdrücklich formulierte Intention läßt eben nicht den Schluß zu, daß er alles das, auf was er nur verweist, nicht hätte wissen können: Den Intervallbegriff, den Begriff des skalisch definierten Einzeltons und Anderes jedenfalls konnte er nur aus der antiken Theorie übernehmen, doch nicht von Byzanz oder gar der musikalischen Praxis — dann hätte schon Aurelian dies vermocht. Nochmals andererseits bedeutet sein Verzicht auf rationale Erläuterungen der Intervalle natürlich auch nicht, daß er für die musikalische Wirklichkeit die Proportionen direkt angewandt voraussetzt: Hier herrscht, wie angesprochen, das Aristoxenische Modell vor.

(immerhin kann er damit das „Rätsel“ des nicht „halben Ganztons“ einfach ignorieren⁶⁰) — daß deshalb die betreffenden Intervalle weniger eindeutig gesungen worden wären, wird man daraus ja wohl nicht folgern wollen. Damit ist aber klar, daß auch die neue Verwendung des Monochords dezidiert als Maschine im oben genannten Sinne (natürlich) keine Weiterentwicklung der Konzeption des Intervalls bedeutet; der Begriff des Intervalls ist bei bzw. von Remy, Hucbald und dem Autor der *Musica Enchiriadis* endgültig und klar verstanden worden, und — deshalb auch die Anwendung von Instrumenten auf den liturgischen Gesang! — nicht mehr entwicklungsfähig, gar zu größeren *precision*; neu ist die Erkenntnis der praktischen Nützlichkeit des Monochords eben als Maschine, wie oben angedeutet.

Man kann natürlich fragen, warum diese Entdeckung der Nützlichkeit des Monochords und damit der hinter seiner *divisio* stehenden Theorie und wann sie gemacht wurde, ja warum sie offenbar gerade in Italien geschehen ist; eine Frage, die kaum zu beantworten sein dürfte, vielleicht hat ja ein Hang zum *dolce far niente* Italiener zu so großen Erfindungen geführt wie eben die Nutzung des Monochords oder der Diastematie? Daß eine entsprechende, neue Interpretation der bestehenden Möglichkeit von Neumenschrift und Theorie naheliegt, ergibt sich aber schon aus der Einleitung der *Commemoratio brevis* sowie der *Scolica Enchiriadis*, so daß man derartige „Erklärungen“ als Scherz einstufen mag.

Und klar sollte auch sein, daß die größere *precision graphically* nun nicht Ergebnis der Anwendung des Monochords, sondern der adäquaten Anpassung der Neumenschrift an die Forderungen einer nur als Aristoxenisch zu wertenden Theorie sind: Die Ausmaße von Neumen werden analog dem Ausmaß der jeweils dargestellten Stimmbewegung, und die Unterschiede jeweils aneinander grenzender Neumen werden entsprechend raumanalog und ihrem Ausmaß analog darstellbar; das hat mit antiker Theorie höchstens indirekt zu tun, was auch für die wesentliche *finalis* Lehre gilt.

Die Vorstellungen von Atkinson sind hier also zu differenzieren — wenn man bemerkt, daß sich Hucbald und der Autor der *Musica Enchiriadis* in ihrer Darlegung eigentlich im Rahmen des Aristoxenischen Modells bewegen, wäre dies eine sinnvolle Aussage, die auf ein Grundproblem antiker Theorie der Melik hinweist: Die Intervallgrößen werden im „Normalgebrauch“ als gegebene Größen behandelt — übrigens genau wie bei Boethius, wenn er wie

⁶⁰Obwohl die Darstellung der diatonischen Skala im Rahmen nur einer Oktav zwei gleiche Proportionen für den Halbton ergibt: Mit F „=“ $9/16$ (Quart der Quart von Γ) und E „=“ $16/27$ (Quart der gr. Terz von Γ) in Guidos erster Einteilung, ergibt sich für den Halbton E/F die entsprechende Proportion $9/16 : 16/27$, wogegen der Halbton zwischen C/H als $3/4 : 64/81$ erscheint; die Zahl $243/256$ allerdings an sich an einem Monochord konkret darzustellen, dürfte tatsächlich die Möglichkeiten einer praktischen Nutzung des Monochords überschreiten. Insofern kann man Guidos Formulierung als weiteren Hinweis darauf sehen, daß auch er, zwangsläufig, im konkreten Singen mit Aristoxenischen Intervallklassen gearbeitet und gedacht hat. Das durfte höchstens für Denker merkwürdig erscheinen, die sich um die Relation von Gesangspraxis in schon „rationaler“ Zeit und Berechnung keine Gedanken machen, die also fröhlich behaupten, daß das Stimmungssystem im Mittelalter strikt Pythagoräisch gewesen sei, was entweder aussagelos ist, weil man das Monochord nicht anders als Pythagoräisch teilen kann (für das Mittelalter), zum anderen aber falsch, weil natürlich in der Praxis allein schon der Umsetzung der Monochordteilung in den praktischen Gebrauch der Intervallklassen Aristoxenisch gedacht werden mußte.

gesagt z. B. über die Entstehung des Tonsystems spricht⁶¹. Zu beachten ist dabei allerdings, daß Aristoxenus die Größe *Quart* einfach voraussetzt, sozusagen als von der Wahrnehmung immer exakt gegebene Klasse. Hucbald und die *Musica Enchiriadis* dagegen weisen natürlich und eindeutig auf die vorgängige proportionale Natur von Intervallen hin, sie stellen ihre elementaren Darlegungen natürlich in direkte Abhängigkeit vom Pythagoräischen Modell. Daß sie eigentlich eher dem von Aristoxenus folgen (müssen), hat Verf. bereits an anderer Stelle bemerkt: Wie anders wäre denn der Aufbau eines praktisch funktionierenden Tonsystems möglich gewesen, als dadurch, daß der einzelne Sänger sich ein jederzeit bewußtes, „abrufbares“ System von Intervallgrößen aneignet.

So etwas läßt auch Hermannus lernen; genau, wie dies das Liniensystem tut bzw. fordert⁶²: Die Rationalisierung ist mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* endgültig erreicht; die didaktisch ausschließliche Nutzung der Monochordteilung ist eher als, musikhistorisch keineswegs beiläufiges Ergebnis dieser Leistung anzusehen.

Trivial ist, daß das System der *Dasia* Notation, das den Gebrauch des Monochords nicht ausschließt, nur dadurch erklärbar ist, daß der Erfinder die Rationalisierung des Choralhöchstens in kleinsten Ansätzen geleistet haben kann, sonst wäre ihm die Unbrauchbarkeit aufgefallen — das sind Zeichen, daß die Verwirklichung der Rationalisierung noch ein Programm ist, allerdings anders als bei Aurelian, bei voller Verfügbarkeit der Grundbegriffe der antiken Theorie. Hucbald dagegen hat das antike diatonische System voll verstanden, ob er es bereits vollständig angewandt haben kann, d. h. den Choral entsprechend vollständig analysiert hat, muß natürlich offen bleiben — daß er nichts über Chromatik sagt, spricht eigentlich dagegen. Grundsätzlich hat er jedoch das Ziel erreicht, alles weitere ist Ausbau, nicht grundsätzlich Neues. Die Rationalisierung ist als Grundlage jeder choralbezogenen Tätigkeit verstanden und auch als Lehrziel formuliert.

Als einzige Frage bliebe also, wie bereits oben kurz angesprochen, wie sich die Nutzung der Möglichkeiten des Monochords entwickelt haben könnte: Man wird Aurelians Wissen auf die vier Grundintervalle und ihre Proportionen beschränken dürfen — wie er das allerdings ohne Saitenteilung verwirklicht haben könnte, d. h. wie für ihn die sinnliche Erfahrung *Quart* mit dem Begriff *diatessaron* ohne Benutzung eines Monochords überhaupt hätte in Verbindung gebracht werden können, wird man angesichts der Vorstellung von Atkinson wohl zunächst einmal fragen müssen; außerdem hat er nicht verstanden, was ein Intervall als Tonpaar überhaupt sein könnte, er mißt abschnittsweise Ambitus mit den ihm geläufigen Intervallgrößen. Hucbald dagegen setzt die Kenntnis des Tonsystems voraus, denn dieses baut er aus den elementaren Intervallen auf. Vergleichbar ist das Vorgehen der *Musica Enchiriadis*; das Prinzip

⁶¹Das geradezu archetypische Beispiel einer intuitiven Mischung des proportionalen und des Aristoxenischen Modells bietet Martianus Capella, 951, wo die Konsonanzen durch ihre Proportionen definiert sind, jedoch ganz Aristoxenisch aus Halbtönen „bestehen“, wie die Quart, die aus *quinque hemitonia* bestehen soll und die Proportion $4/3$ aufweist.

⁶²Daß die Linienschrift, die Guido nicht erfunden, wohl aber rational dargestellt hat, zwar besonders praktisch ist, steht fest, daß sie aber die Intervallstrukturen genauer angeben könnte als die von Hucbald und der *Musica Enchiriadis* verwandte Notierungsweise (nur die Zwischenräume — wie Text — nicht die Linien), dürfte auch nicht ganz der historischen Wahrheit entsprechen, vgl. ib., S. 238: Auch um 900 kann man mit gleicher Exaktheit notieren wie Guido.

der „Projektion“ von Melodien auf die Skala ist beiden geläufig, so daß die bei Guido (und Oddo) dagegen neu in die Theorie explizit eingebrachte direkte Nutzung der monochordalen Skalendarstellung grundsätzlich keine Neuerung bedeuten kann — daß das Monochord bei Hucbald nicht implizit gemeint gewesen sein kann oder darf, ist angesichts der Darstellung der diatonischen Skala auf *D* z. B. in Calcidii *Timaeus*, ed. Waszink, S. 98, ebenfalls nicht von vornherein einfach vorauszusetzen: Klar ist doch wohl, daß damit der Zeit Hucbalds neben Boethius auch eine weitere Quelle eine proportionale Gesamtdarstellung einer Skala bekannt war! Eine Neuerung allerdings könnte darin liegen, daß die didaktische Brauchbarkeit gerade dieses Instruments erst nach 900 immer besser erkannt wurde (vgl. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung in Musikgeschichte in Bildern*, z. B. S. 33, der da übrigens die Behauptung aufstellt, daß Monochordteilungen seit 850 überliefert würden!): Insbesondere die Leistung eines, die Tonhöhe klanglich wie graphisch sozusagen gleichzeitig „erfahrbar“ machenden Hilfsmittels wird eigentlich erst durch die Klaviertastatur überflüssig — allerdings, wirklich anschaulich ist auch eine Monochordteilung nicht; nur ihr notiertes Ergebnis, die skalische Folge von Tonbuchstaben. Eine Steigerung irgendwelcher Genauigkeit jedoch kann dadurch nicht entstanden sein — und antik ist die Herkunft aller notwendigen Begriffe, bei Hucbald wie bei Guido.

Daß Augustin in *De musica* eine Vorgabe für diese Begründung musiktheoretischer Arbeit zum Schluß der *Musica Enchiriadis* sein könnte⁶³, liegt darin begründet, daß Augustin in *De musica* das Programm aufstellt, daß sich die Seele durch Aufzeigen der Fähigkeit zur Erkenntnis der Wirkung des Höheren im Niedrigen, konkret der ewigen *numeri* in sinnlich als schön empfundenen konkreten Erscheinungen des *rhythmus*, ihrer eigentlichen Stellung im *ordo* bewußt zu machen befähigt wird. Dies geschieht in den ersten Büchern (nach der grundsätzlichen Einführung im ersten Teil des 1. Buches) durch die immer wieder konkret, d. h. fiktiv aktuell erprobte Bewertung einer rhythmischen Struktureinheit durch den *sensus* und darauf folgende, gelegentlich auch vorausgehende, Anwendung der *ratio*, die dann die *ratio* des betreffenden sinnlich Schönen erkennt, also die ewigen, unwandelbaren *numeri* als *causae* erkennt. So offen nun diese Konzeption und Intention von Augustins Werk vorliegt, so gibt es doch neue Deutungen, die geeignet erscheinen, diesen Sachverhalt so zu verunklaren, ja umzukehren, daß, allein zu einem adäquaten Verstehen des Wesens mittelalterlicher Musiktheorie ein kurzes Eingehen auf eine solche Deutung, leider, notwendig erscheint.

1.3.3 Zu neueren Vorstellungen zur Relation von *sensus* und *ratio* in der Musik-schrift von Augustin

Ganz neue Erkenntnisse zur Relation von *sensus* — da als *Sinnlichkeit* sprachlich nicht gerade sinnvoll wiedergegeben — und *ratio* findet man in F. Hentschels Beitrag, *Sinnlichkeit*

⁶³Daß die, fiktive Anführung des Beispiels für, natürlich, drei verschiedene Geschwindigkeiten des Vortrags einer Melodie in der *Scolica Enchiriadis* allerdings direkt auf Augustin verwiese, wie dies Huglo und Phillips meinen, ist angesichts der Topik der Dreiersystematik zu oberflächlich gedacht, wenn man dieses Wort gebrauchen will — darauf geht Verf. im 2. Buch von *Musik als Unterhaltung* ein.

und Vernunft in Augustins »*De musica*«, in *Wissenschaft und Weisheit, Franziskanische Studien ...*, Bd. 57, 1994, S. 189 ff. Weil bisher offenbar kein Einspruch erhoben wurde, die von Hentschel vorgetragene Behauptungen jedoch die Grundlage spätantiker Musiktheorie, ja Philosophie zur Gänze zum Einbruch bringen (sollen), scheint jetzt, nachdem Verf. dies in dem betreffenden Abschnitt von *Musik als Unterhaltung* noch für vermeidbar hielt, leider, ein Eingehen auch auf diesen Text unabdingbar zu sein, stammt er doch von einem Autor, der sich größte Verdienste für die Beurteilung des modernen mathematischen Kenntnisstands von jüngeren Vertretern der Geisteswissenschaft erworben hat mit der Aufstellung einer kontinuierlichen Teilung des Ganztons in zwei halbe Ganztöne, und das noch auf rein Pythagoräischer Grundlage. Dies ist ein so sensationeller Einspruch gegen die Grundlagen der Mathematik, der auch solche Sätze einschließt, wie daß der Ganzton nicht halbbierbar ist, sich zwangsläufig aus dem aristotelischen Wissenschaftsverständnis ergäbe; dies muß Erstaunen bei den Kennern auslösen, denn hier wird eine Erkenntnis geäußert, die doch tatsächlich Aristoxenus zum Antiaristoteliker macht, und das auch noch angesichts der Heranziehung der *δίεσις* als *μέτρον πρῶτον* oft genug gerade bei Aristoteles, das dann natürlich auch ganz einfach verdoppelt und vervierfacht werden kann, etc., wie es eben Natur eines *primum metrum* so ist — allerdings nicht bei Hentschel, *Der Gegenstand der musica sonora um 1300 ...*, in *Music — und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter ...*, hg. v. F. Hentschel, Leiden et al., 1998, S. 39 ff.; eine derartig revolutionäre Behauptung, daß darauf an anderer Stelle näher einzugehen ist.

Natürlich steht auch Hentschel wie andere vergleichbare Denker weit über den Niederungen nicht nur der genauen Formulierungen des von ihm betrachteten Textes, sondern auch über dessen Inhalt, ja über der Konzeption spätantiker Musiktheorie, wenn man z. B. erfährt, ib., im erstzitierten Titel, S. 189, daß die *ersten fünf Bücher erkenntnistheoretisch auf der Stelle* stünden. Angesichts der ausführlichen Erörterung des Problems, was erklingende Musik ist und vor allem, was deren Autoren in Hinblick auf die Definition als *scientia* sind, in der 1. Hälfte des 1. Buches, und des Umstands, daß man in den folgenden Abschnitten erst einmal lernt, wie eine rhythmisch schöne Empfindung ihre eigentliche Entsprechung in Proportionen hat, und zwar Proportionen von jeweiligen Teilen, die auf verschiedene rhythmische Objekte bezogen sind, wird Hentschels Einschätzung, freundlich formuliert, fragwürdig. Wenn man in systematischer Darlegung aller gegebenen Faktoren rhythmischer Bildungen lernt, was ein *metrum* gegenüber der virtuellen Unendlichkeit des *rhythmus* ist, wenn man lernt, was eigentlich ein Versfuß, was ein daraus wieder zusammengesetzter *numerus* ist, und wie diese Zusammensetzungen wieder, proportional natürlich, durch das (jeweilige) *metrum* begrenzt wird, wenn man kurz gesagt also lernt, wie man alle, sinnlich als schön erscheinenden Erscheinungsformen des *rhythmus* auf Proportion zurückzuführen ist, dann erfüllt Augustin systematisch sein gegebenes Programm: Wie kann durch Anwendung der *ratio* gezeigt werden, daß der Seele Schöneres zugänglich ist als die sinnlich faßbare Schönheit. Damit kann Hentschels wohl so gemeinte philosophische Aussage nur bedeuten, daß ihm die die metrischen Größen betreffenden Fragen, die Augustin natürlich nur in Bezug zur eigentlichen Frage sieht, nämlich der Richtung der Seele auf die Erkenntnis von Höherem durch Aufweisen der Wirkung des allgemeinen *numerus*, also der Proportion, völlig

unverständlich geblieben sind; d. h., daß er nur so bei seinen Deutungen auf die Beachtung des eigentlich Gemeinten so restlos verzichten kann. Vor allem aber übersieht oder überfliegt Hentschel damit die eigentliche Intention vollständig: Augustin will zeigen, daß der Sinn einer *scientia musica* im Aufzeigen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit liegt, zu erkennen, wie man von der endlichen, sinnlichen Einzelercheinung, hier des rhythmisch Schönen oder *suave* durch Anwendung der *ratio* lernen kann, den Blick der Seele nach oben zu richten. Man kann, das ist das Programm der ersten fünf Bücher in jedem vom *sensus* zunächst als schön empfundenen rhythmischen „Objekt“ nachweisen, daß dieser Schönheit ein abstraktes, ewiges Prinzip zugrunde liegt, sein Grund ist — wenn nun Augustin mit erheblichem Aufwand dieses Programm sorgfältig durchführt, jedesmal zeigt, daß sein Prinzip zutrifft, also Konvention und Urteil des *sensus* auf die Prinzipien der ewigen, allein wahren, allein wirklich lebendigen Proportionen zurückführbar sind, hier im Spezialgebiet der *scientia musica*, dann nennt Hentschel das ein erkenntnismäßiges auf der Stelle Stehen; ein wirklich erstaunliches Urteil, von gleicher Art wie sein Mißverstehen der Pythagoräischen Methode! Wenn das noch zusammenkommt mit der Vorstellung, daß *gelegentlich* Augustin so mal zufällig das Urteil des *sensus* als letzte Instanz ansähe und damit einen deutlichen Kontrast zwischen dem 6. Buch und dem vorangehenden Rest geschaffen habe, muß sich der Leser aller Bücher tatsächlich fragen, ob er und/oder Augustin eigentlich unzurechnungsfähig ist: Daß Augustin ein solches grundlegendes Prinzip wie den Primat der *ratio* vor dem *sensus* hinsichtlich des, natürlich beiden zustehenden jeweiligen Urteils über Schön und Unschön o. ä. so mal *gelegentlich* übersehen haben könnte, so mal daher redet, wäre eine wirklich aufrüttelnde Neuerkenntnis⁶⁴.

⁶⁴**Neuestes zu Gott als *connoisseur* musikalischer Feinkunst bei Augustin** Daß es entsprechende Mißverständnisse auch in nicht deutscher Literatur gibt, zeigt exemplarisch der hinsichtlich der geradezu auf die Spitze getriebenden *splendid isolation* gegenüber Literatur- und auch Quellenkenntnis, insbesondere nicht englischer Sprache ebenfalls exemplarische Beitrag von P. Weller, *Aspects of voice and vocality in medieval song*, z. B. S. 260 f. (in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe* 2007). Daß das *cantare* oder auch *iubilare* in Augustins Interpretation der Psalmen weder primär, noch ausschließlich das gesungliche Lob bedeutet, dürfte bekannt sein, auch wenn man nicht genau die Formulierungen kennt, wie *tota vita nostra erit psallere Deo*, wie Augustin in den *Ennarationes* zu Ps. 103, 33 (natürlich nach dem betreffenden Band von *CC. Series Latina*, Bd. XXXVIII f., zu zitieren; auch das bleibt Weller unbekannt, obwohl der betreffende erste Band bereits 1956 veröffentlicht wurde); man kann auch die Erklärung zu Ps. 147, 1, heranziehen, wo es, u. a., heißt, *Si ergo laudas, non tantum lingua canta, sed etiam assumpto bonorum operum psalterio; ... Laudas, cum agis negotium, laudas, cum cibum et potum capis, laudas, cum in lecto requiescis, laudas, cum dormis; quando non laudas? ... Ad illam perfectam laudem exerceamus nos laudatione ista in bonis operibus*; geradezu anschaulich werden die aufgezählten Tätigkeiten, die alle Gottes Lob sein sollen, im Bilde des das gesungene Lob begleitenden *psalterium* versinnbildlicht. Die Stellen mit solchem Inhalt, die Verallgemeinerung des *laudare ore et corde* auf die gesamte Lebensführung, vornehmlich die *opera*, sind nicht etwa beiläufig, sondern zentral nicht nur für Augustins „Musik“anschauung (vgl. etwa die Quellenzusammenstellung von G. Laube-Przygodda, *Das alttestamentliche und neutestamentliche Gotteslob*, Regensburg 1980 (*Kölner Beitr. z. Musikforschung* 104)). Das dürfte, wenn auch nicht Weller, allbekannt sein.

Ebenso bekannt dürfte auch sein, was der Mensch eigentlich in einem *clamor* zu Gott äußert bzw. äußern kann, wie dies Augustin z. B. in den *Ennarationes* zu Ps. 5, 2 tut: *Bene ostendit, quis iste sit Clamor, quam interior de cordis cubili sine strepitu corporis perveniat ad Deum; quandoquidem vox corporalis auditur, spiritalis autem intellegitur. ...*, nämlich wenn der Klang des Gesangs mit

dem Herzen übereinstimmt. Daß der Mensch sich Gott durch hörbaren Klang nähern könnte, dürfte somit eine für Augustin völlig absurde, ja sinnlose Vorstellung sein, der *clamor* im Innersten des Herzens gelangt natürlich direkt, ohne körperliches Instrument den Herrn; eine die Beziehung zwischen individuellem Menschen und Gott grundlegend betreffende Vorstellung der christlichen Religion. Dies explizit zu belegen, erscheint daher geradezu als ein Unterfangen lächerlicher als *γλαύκατος Ἀθηνάζε φερεῖν*. Nun, wenn Augustin ebenfalls in den *Ennarationes* zu Ps. 17, 7 (b): *Et exaudivit de templo sancto suo vocem meam: et clamor meus in conspectu eius, introivit in aures eius* mit der Paulinischen Umwandlung des *templum sanctum eius* in das Herz des Menschen formuliert: *Exaudivit de corde meo, in quo habitat, vocem meam*, oder auch *Et clamor meus, quem non in auribus hominum, sed coram ipso intus habeo, introibit in aures eius*. Daß man Gott klanglich hörbar anrufen könnte, dürfte damit als eine für Augustin unbrauchbar primitive Vorstellung erkennbar sein, denn *in corde meo habitat*; wie sollte der, der diese Eigenschaft hat, es nötig haben, den körperlichen Lobgesang zu hören, der ist notwendig, wie man aus den *Bekenntnissen* weiß, *nosmet ipsos* zu ermahnen, und uns selbst zur *flamma pietatis* zu erregen, doch wohl nicht Gott! Denn welchen Sinn hätte es dann, zwischen *cor et os/vox* als den beiden Trägern des hörbaren und unhörbaren, eigentlichen, nämlich im Herzen „gesungenen“ Lobs zu differenzieren.

Und daß Augustin das *exhortare nos invicem* als Aufgabe des Psalmengesangs sieht, kann man z. B. leicht und vor allem englisch zugänglich in T. Bailey, *The Ambrosian Cantus*, Ottawa 1987, S. 33, erfahren, gleich mit der Verbindung von *vox et cor*, nämlich *una voce, uno corde*: Das Zusammenstimmen im sinnlich erscheinenden Gesang ist Ausdruck der Einheit im Herzen aller derer, die *Psalmum cantavimus*, *Sermo CLXXVI*, 1. Wer nicht sehen kann, welche Bedeutung diese unauflösbare Verbindung zwischen *vox et cor* im Rahmen der liturgischen Musik hat, der wird wohl auch unfähig sein, die allgemeine Bedeutung dieses Grundsatzes für die abendländische Wertung von Musik einsehen zu können; nur dann sollte er lieber nicht ausgerechnet zu Augustin sich zu äußern wagen!

Welche Offenbarung von Unverständnis der Denkweise Augustins bedeutet es somit, wenn man von Weller doch tatsächlich lesen darf, ib., S. 261: *Here God is portrayed as an expert, indeed perfect, listener. Hence the maximum exercise of vocal skill is seen as a sine qua non in the performance of sacred songs. And by invoking the authority of the divine presence, Augustine liberates himself to talk more freely about this aspect of singing. He makes room for himself to discourse a little on the perfection of voice and vocality that he desires, by momentarily casting God in the role of a connoisseur of fine singing. The great late antique orator in him must surely always have enjoyed the spectacle of a skilled and polished performer in full flight as an experience of the highest cultural and aesthetic value.* Man muß eine solche frei fließende Erzählung gelesen haben, um sie für möglich zu halten: *Casting God in the role of a connoisseur of fine singing* — ausgerechnet Augustin! Augustin — in der Tradition von Hieronymus! — fordert also *God as an expert, indeed perfect, listener* eines *maximum exercise of vocal skill*! Und das angesichts der Probleme noch des Autors der *Commemoratio brevis* hinsichtlich der Begründung, warum die liturgische Musik durch die Theorie zu regeln sei, wo doch ein aus dem Herzen kommender Gesang, wie auch immer in seiner sinnlichen Erscheinung, das eigentlich Wichtige ist!

Wenn man — so in Entsprechung zu wörtlichen Bibeldeutungen — wenigstens sagen könnte, daß Weller den Wortlaut des von ihm zitierten, natürlich ohne klare Quellenangabe, zitierten Textes aus den *Ennarationes* in Ps. 32, 3, eben wörtlich verstanden hätte, könnte man von einem grandiosen Fehlverständnis sprechen; nur nicht einmal diese Kritik ist möglich — natürlich geht es um die *opera*, die *vita* als Wesen des Gesangs „zu“ Gott, der auch nach Augustinischem Verständnis keine ästhetischen Ohren haben kann; leider hat Weller auch den Text wörtlich gelesen falsch verstanden, denn der Text wendet sich an einen, der gar nicht singen kann, aber vor einem Kenner singen soll, meint Weller etwa, daß die Sänger der Liturgie für Augustin all Nichtkönner waren, die vor einem Expertenpublikum zu singen hätten? Offenbar nicht, aber genau das sagt der Text — was sollte eine so absonderliche Situation eigentlich bedeuten, wenn dahinter nicht eine eigentliche Bedeutung stehen würde (*CC XXXVIII, Ennar. i. Psalmos I*, zu Psalm 32, S. 253, 8, 3): *Cantate ei canticum novum Exiite vetustatem: nostis canticum novum. Novus homo, novum Testamentum novum canticum ...*

Nun, man darf dankbar sein, daß Weller hieraus nicht noch auf eine spezielle Liebe Augustins zu neuen Melodien geschlossen hat, wirklich dankbar! *Quaerit unusquisque quomodo cantet Deo. Cantata illi, sed noli male. Non vult offendi aures suos.* Na, durch was wohl? Wenn Gott im Herzen wohnt, was nach Augustin der Fall ist, benötigt er wohl keine besonders gepflegte körperliche Stimme, der Lobgesang benötigt *bona opera*; diese werden durch die „*aurēs*“ *Dei* aufgenommen! *Bene canta, frater.* Doch nicht mit besonders schöner Stimme! Augustin, der die *scientia bene modulandi* definiert hat, soll *bene* als ästhetisch schönes, körperliche, Singen meinen! *Si alicui bono auditori musico, quando tibi dicitur: „Canta, ut placeas ei“, sine aliqua instructione musicae artis cantare trepidas, ne displiceas artificio, quia, quod in te imperitus non agnoscit, artifex reprehendit.* Dies ist das konkrete, körperliche Beispiel: *Wenn dir gesagt würde, Singe, so daß du ihm gefällst, nämlich als musikalisch Unerfahrener, also mit Sicherheit nicht ein Sänger der Liturgie, einem musikalisch ausgebildeten Künstler, würdest du bange sein, ihm, ohne musikalischen Unterricht, zu Gefallen zu singen, weil dieser Fachmann natürlich das tadeln würde, was ein Ungebildeter nicht merken könnte.* Der Sinn dieses konkreten Beispiels ist klar, die Aufforderung, ohne spezifische Kenntnisse vor einem Fachmann zu singen, würde erhebliche Angst machen, weil der natürlich alle Fehler bemerken muß — ist damit *the perfect listener* formuliert? Ist damit *the maximum exercise of vocal skill* als Bedingung *sine qua non in the performance of sacred songs* gefordert? Davon steht kein Wort im Text; dessen Inhalt ist im Übrigen unreal, denn die Gläubigen der Gemeinde, die Augustin hier anspricht — ob fiktiv oder wirklich, ist hierfür ohne Belang —, werden im Durchschnitt ja wohl keine professionellen Sänger gewesen sein, ja es wird wohl ein solcher gar nicht anwesend gewesen sein können; und es geht ja auch gar nicht um den perfekten Gesang oder Sänger, es geht um die Relation von Unvollkommenem gegenüber Vollkommenem; das ist der eigentliche Sinn. Damit handelt es sich um ein Beispiel, das, seiner Irrealität zum Trotz oder gerade wegen ihr, jeder direkt verstehen konnte: Als Nichtfachmann vor einem Fachmann aufzutreten; das dabei entstehende Gefühl dürfte auch heute noch leicht vorstellbar sein, zumal der Fachmann eben jeden Fehler bemerkt — wer nur einigermaßen denken kann, dürfte schon wissen, um was es geht: Wo ist der „Fachmann“, der wirklich alles sieht, nicht etwa jeden Fehler beim Singen, das doch nicht, nein die wirklich entscheidenden Dinge, der, der allein in die Herzen sehen kann. die absolute Vollkommenheit gegenüber der (fast) absoluten Unvollkommenheit!

Und natürlich geht der Text entsprechend weiter, genau so, wie man sich das vorstellt, wenn man auch nur die geringste Ahnung, wenn schon nicht von Augustins Denken, so doch vielleicht von vorliegender Literatur hat: Hier geht es doch nur um weltlich, körperliche, wertlose Dinge, vor einem Fachmann auftreten, ganz in der Welt — und da hat man solche unangenehmen Gefühle, hat Angst etc.

Quis offerat Deo bene cantare, sic iudicanti de cantore, sic examinanti omnia, sic audienti? Quando potes affere tam elegans artificium cantandi, ut tam perfectis auribus in nullo displiceas? Ecce veluti modum cantandi dat tibi; noli quaerere verba quasi explicare possis, unde Deus delectatur. In iubilatione cane ..., worauf die altbekannte Stelle zum *iubilus* folgt als Ausdruck des Freude des Herzens, die so groß ist, daß es nicht zur Sprache findet (daß dies eine Tradition ebenfalls bestärkt durch Hieronymus besitzt, die auf die allegorischen Bedeutungen hinweisen kann, bleibt Weller ebenfalls völlig unbekannt; wie angenehm doch, ein so von Quellen- und Traditionskenntnis unberührtes Deuten von Texten).

Soll man daraus wirklich auf die ästhetische Empfindlichkeit der Ohren Gottes schließen — als Vorstellung Augustins! *Wer kann ein so feines musikalisches Kunstwerk vortragen, daß er so vollendeten Ohren in Nichts mißfällt?* Die Antwort auf diese Frage dürfte ja wohl klar sein — wenn man sich die allegorische Deutung von *bene cantare Deo* bewußt ist: Es geht um die *opera* und die *vital*! Wer kann von uns Menschen mit seinem Leben und seinen Werken ein so fehlerfreies Kunstwerk geben, daß auch Gott keinen Fehler finden kann? Das ist trivialerweise der Sinn der Textstelle und darin des Vergleichs; natürlich kommt es Augustin hier nicht auf die vollendete Ausführung oder Komposition der liturgischen Melodien, auf Stimmschönheit an oder dergleichen; eine derartige Reduktion des Sinnes des Gemeinten wäre lächerlich, beschämend primitiv — angesichts dessen, was Augustin wirklich sagt und sagen will: Keiner von uns Menschen kann als Nichtfachmann vor

Hentschel will also *Widersprüchlichkeiten oder zumindest Reibungen innerhalb des Werkes* aufzeigen, und das von einer so hohen Erkenntniswarte aus, daß Augustins Unfähigkeit zur Einhaltung eines noch dazu so trivialen Prinzips wie der Überordnung des Urteils der *ratio* vor dem des *sensus*, offenkundig werden muß, vor allem will Hentschel also nachweisen, daß man die vorangehenden Bücher, offenbar einschließlich der ersten Hälfte des 1. Buches (!), deshalb nicht vom 6. Buch ausgehend interpretieren darf, weil gelegentlich Augustin dem *sensus* das endgültige, ja einzige Urteil über was auch immer zuordnet. Merkwürdig ist dieser Ansatz schon grundsätzlich: Hört Hentschel etwa bei dem Vortrag von Vergils *Aeneis* Proportionen⁶⁵? Offenbar tut nur er dieses Wunder, weil er ebenso grundsätzlich nicht

einem Fachmann in dessen eigener Tätigkeit bestehen — wie aber ist das mit unseren Werken vor Gott, dem „Fachmann“, der alles weiß? Daß man diese essentielle Aussage nicht verstehen könnte, wäre Augustin wie seinen Adressaten sicher mehr als seltsam erschienen; ein solches Mißverstehen eines zentralen Anliegens der Predigt ist nur durch, fast möchte man sagen, verantwortungslosen Umgang mit einem theologischen Text zu „erklären“; charakterisiert durch kontextfreies Lesen von beispielhaft beziehungsreichen Texten.

Sicher kann man aus der Formulierung Augustins schließen, daß für die Zeit der musikalische Fachmann und sein Urteil ebenso wie das perfekte musikalische Kunstwerk bzw. dessen ebenso perfekte Ausführung — natürlich ist für Augustin hier völlig irrelevant, ob melodische Form oder ihr Erklingen — eine ebenso geläufige Konzeption war, wie der Gegensatz zwischen Fachmann und Laien, konkretisiert in einer Tätigkeit des Laien vor dem Fachmann. Das allerdings zu beweisen, dürfte kaum der Rede wert sein; natürlich hat es den musikalischen Virtuosen, den Spezialisten gegeben, der sein Handwerk — und das ist es natürlich für Augustin, eine wertlose Tätigkeit — perfekt beherrscht.

Augustin hat doch die Erkenntnis nicht widerrufen, daß ein *citharista sive tibicen* ihre Tätigkeit, *quamvis perite ac docte multa facere videantur* (*De musica* I, 4, 8), natürlich nur *usui et imitationi* ausüben können, womit sie in dieser Hinsicht wertlose, eines Menschen unwürdige Tätigkeit ausüben! Das gilt doch weiter. Auch wenn der *tibicen* fähig ist, *quod satis commode pro arbitrio sonuerit, id notare ac mandare memoriae, atque id repetendo consuefacere digitos eo ferri sine ulla trepidatione et errore* (ib., I, 5, 10), so beruht das doch nur auf dem *sensus ususque*. Wie ein Tier ist er darin, auch wenn er natürlich *sine ulla trepidatione* auftreten kann. Wertlos ist seine Tätigkeit, hat nichts mit dem *animus* oder dessen *ratio* zu tun. Dieses Urteil hat Augustin doch nicht etwa vergessen, redet mal so daher, befreit, endlich einmal, natürlich als Redner, so daherschwätzen zu können, über die Feinheit der Kunst, die Perfektion des großen Künstlers und was dergleichen unpassende, ja erschütternde Qualifikationen sind. Warum „erschütternd“? Weil es doch tatsächlich mit der christlichen Kulturtradition so weit gekommen ist, daß Augustins so tiefreichende Gedanken, selbst in einfachster, für „normale“ Adressaten gedachter Form, nur noch in einer platten, nicht nur anachronistischen, sondern vor allem dem gemeinten und mitgeteilten Sachverhalt gegenüber erschreckend primitiven Weise (miß)verstanden werden können.

Wenn zum Verstehen Augustins die eigene Bildung nicht mehr ausreicht, wäre es vielleicht nicht unangemessen, sich einmal an vorliegender Literatur zu orientieren, z. B. hat Verf. Einiges zu Augustin in *Musik als Unterhaltung* geschrieben, was Weller bei Kenntnisnahme vor seiner Deutung hätte schützen können (was auch für die Interpretation musikbezogener „Stellen“ von Giraldu Cambrensis und Frater Salimbene gilt — ob die betreffende absolute *splendid isolation* des musikhistorischen Schreibens gegenüber vorliegender, umfangreicher Literatur wirklich eine so sinnvolle wissenschaftliche Methode darstellt, dürfte die Fehlinterpretation, auf die hier leider aufmerksam gemacht werden mußte, vielleicht doch fraglich werden lassen; man könnte hierzu sogar das zitierte Beispiel von Augustin bemühen, wenn dies nicht eine unzulässige Herabwürdigung seines eigentlichen Gedankens darstellen würde.)

⁶⁵Diese Frage wenigstens hätte man schon von Remy von Auxerre, der hier Johannes Scottus übernimmt, beantwortet bekommen können: *Sunt enim numeri intelligibiles et incorporales, cum*

erkennt, daß allein schon die Feststellung der Existenz von Proportionen von Teilen, eine Erkenntnis darstellt, deren Existenz oder „Funktionieren“ erst zu lernen ist, die Wirksamkeit der *ratio* beweist, ja ist. Jeder Verweis auf *numerus* ist also Beweis für die Herrschaft der *ratio*. Denn, es sei wiederholt, daß die *dulcedo* oder was noch alles, die der *sensus* empfindet, und dessen, wie man von Boethius erfahren kann, natürlich auch als Urteil berücksichtigt werden muß⁶⁶, als Empfindung keine Proportion darstellt, dürfte allen, die Metrik normal wahrnehmen, ebenso offenkundig sein, wie denen, die beim Hören einer Quintkonsonanz, die Konsonanzempfindung nicht als $3/2$ hören. Wie Hentschels Denken beweist, scheint ein Hinweis auf diesen Sachverhalt notwendig: Zu sagen, daß die Empfindung der Konsonanz *Quint* ihr Wesen in $3/2$ hat, oder diese Proportion ist,

Hentschel geht, nach Vorgabe von A. Keller, von *De musica* VI, 9, 24, aus; seine Paraphrase der Stelle lautet so, ib., S. 189: *An derselben Stelle unterscheidet Augustinus zwischen einem gefühlorientierten Urteilen über das Gehörte (in erster Linie den Rhythmus) und einem verstandesmäßigen, das ersteres kontrolliert.* Was das eigentlich sein soll, läßt Hentschel offen, als ob das Urteil, gar noch ästhetisch verstanden für Augustin das Wesentliche gewesen wäre!

Daß Augustin über *gefühlorientiertes Urteilen* spräche, erscheint als höchst kühne Modernisierung der Aussage des Textes, zumal Hentschel den eigentlichen Sinn von Augustins betreffenden Aussagen offensichtlich als völlig irrelevant ansieht: Es geht darum, den Unterschied zwischen vergänglichen und ewigen Zahlen/Proportionen zu verdeutlichen, wobei diese Art von *Zahlen* in Augustins Denken etwas weiter zu verstehen sind als der moderne Zahlbegriff: Es handelt sich um die Existenz von Faktoren, die Schönes erfassen können, nach ihrer Art, nämlich körperlich, und vor allem vergänglich, wogegen die Ewigkeit der Seele und in ihr der *ratio* zwingend die Existenz von ewigen Zahlen fordert: In ihr muß etwas sein, daß die körperlichen Zahlen — als solche! — bewerten kann, damit sie ihrer Aufsichtspflicht für ihren Körper nachkommt.

Es geht um das Grundproblem, das Hentschel zu unwichtig zu sein scheint, um seiner Beachtung wert zu sein, daß die Seele irgendwie mit dem Körper verbunden sein muß, kann sie deshalb etwa gar von körperlichen Schönheiten, wie dem Verlauf, dem Erleben von Versmaßen affiziert werden? Wer dieses eigentliche Problem nicht erkannt hat, der, und nur der, kann von einer *Kontrolle eines gefühlorientierten Urteilens* sprechen und glauben, damit den Sinn der Ausführungen verstanden zu haben: Sicher, die *numeri iudiciales* stehen über allen Empfindungen und können daher alles bewerten, nur „kontrollieren“, als aktive

nullo sensu corporeo discernuntur. Sunt sensibiles, cum ad visum et auditum et tactum pertinent. ..., ed. Cora E. Lutz, zu Dick, 516, 8: Die *sensibiles numeri* sind grundsätzlich von anderer Natur als die *numeri incorporales*; insofern ist jede, trivialerweise, ewige Proportion kein *numerus sensibilis*; eine genuin *sensuale* Proportion ist eben kein Zahlenverhältnis, sondern eine Empfindung, die auf Zahlen beruht, deren Wesen Zahl ist; wenn das Remy klar war, und Augustin nun wirklich an allen Stellen von *De musica* zeigt, wie *sensuales* Urteil und *ratio* miteinander zusammenhängen, sollte dies eigentlich auch einem Mitarbeiter des Thomasinstituts bewußt sein.

⁶⁶Um die entsprechende, nämlich spezifische Tätigkeit der *ratio* erst in Gang setzen zu können; wo dies explizit bei Boethius zu finden ist, sei dem allfallsigen Leser als Übungsaufgabe überlassen.

Tätigkeit, das tun sie nun wirklich nicht, sie sind, sie wirken nicht⁶⁷; zu solchen Zwecken sind die *progressores* da, in denen die Seele *corpus movet vel ad corpus movetur*, die *occursores* lassen die Seele *passionibus corporis ire obviam*, und schließlich sind die *recordabiles numeri* dazu da, die Seele im Abschwellen der Leidenschaften (worunter natürlich alle den Körper affizierenden oder bewegenden, also zwangsläufig endlichen, „abklingenden“ Regungen verstanden werden müssen, wie z. B. Hören von Versen) wie auf Bewegungen fließen zu lassen — diese Formulierung wird klar, wenn man die folgende zweite Erklärung liest: ... *quod ex his motibus in anima factum est continere, quod est meminisse*.

Die Seele nimmt diese *motus* auf, als eigenes, und dann eben „aufbewahrtes“ Bewegens⁶⁸ — nur, so sehr hier eine Verbindung zur Seele bestehen muß, nämlich die Erfüllung der Aufgabe, in der Zeit der Verbindung von Körper und Seele bzw. der noch nicht geschenkten, aber verheißenen Verklärung auch des Körpers, so klar ist, wie die folgenden Überlegungen beweisen, daß auch alle diese Zahlen nur zeitlich, also vergänglich sind, also der Seele als solcher nicht eigen sein können — hier liegt das von Augustin an dieser Stelle aufgestellte Problem; natürlich muß daher auch *quibusdam numeris ... ipse delectationis sensus imbutus* sein, das ist trivial, *nullo modo sine quibusdam numeris eum potuisse annuere paribus intervallis, et perturbata respuere: recte etiam videri potest ratio, quae huic delectationi superimponitur, nullo modo sine quibusdam numeris vivacioribus, de numeris, quos infra se habet posse judicare*. In dieser Formulierung spezifischer Zahlen, der Aufstellung eines ganzen Systems von jeweiligen *numeri, sonantes, recordabiles, occursores, progressores* liegt die neue Systematik des 6. Buches, daß jedoch die eigentlichen Zahlen der Seele, die *ratio*, die die menschliche Seele auszeichnet, nicht von Anfang des Werkes *De musica* ewig und damit jeder körperlichen, *senusalis* Zahl absolut übergeordnet gewesen sein sollten oder könnten, wäre eine geradezu widersinnige Vorstellung. Und hier besteht auch kein Unterschied zu den *Bekanntnissen*, auch da ist der hörbare Gesang tot, körperlich, absolut vergänglich — er kann aber belebt werden, *vivificabilis*, durch Gottes Wort! Und ein Sich-Verlieren an diese vergängliche Schönheit, ist daher Sünde; natürlich, das stimmt mit *De ordine* und *De musica* völlig überein.

Es muß zwei Arten von *numeri* geben, eine davon ist dem *sensus* eigen, der *delectatio* kennt bzw. das Gegenteil, aber doch nicht etwa die Proportionen selbst, die kennt der *sensus* nicht — er muß irgendeine Art untergeordneter Zahlen haben, die ewigen Proportionen hat er aber natürlich nicht —, zumal seine Art Zahlen vergänglich sind, im Fall von Musik

⁶⁷Wie der von P. Le Boëuf, *Un commentaire d'inspiration érigénienne du «De musica» de Saint Augustin, Recherches Augustiniennes* vol. XXII, Paris 1987, S. 243 ff., herausgegebene Kommentator adäquat sagt, S. 300, 156: *Nam v. genus nec fit, nec facit: inest enim naturaliter, quia nullius actu nascitur et nihil facit, sed solummodo iudicat*, wenigstens im 9. Jh. scheint darüber Klarheit geherrscht zu haben, die im 20. Jh. nicht mehr besteht; muß denn eigentlich Augustins großes Anliegen durch derart inferiore Vorstellungen entstellt werden? Gerade Augustin ist nicht wegen besonderer Einfältigkeit heilig gesprochen worden.

⁶⁸Und die allwissende Gilde der Hirnforscher bleibt uns noch ein wenig die Kunde darüber schuldig, wie denn nun eigentlich ablaufende Musik gedächtnismäßig „aufbewahrt“ wird, so als dauernd ablaufend gedachte Musik in Endlosschleife ja wohl nicht. Augustin hat auch hier Einiges zu sagen.

sogar exemplarisch vergänglich⁶⁹. Die Seele steht weit darüber, nämlich als der Ewigkeit verbundener Teil des Menschen; also muß es noch andere, nämlich *vivaciores numeri* geben, die sich dann als die wirklich *viventes* herausstellen; die ewigen nämlich, die das eigentliche, das wahre, das allein lebendige Leben repräsentieren können.

Eine Verkürzung dieser Stelle auf die Formulierung von Hentschel erweist sich damit als so unbrauchbar, ja unfähig, die eigentlichen Probleme menschlichen Daseins für den Gläubigen im Widerstreit mit der Erfahrung der Vergänglichkeit und der verheißenen Teilhabe am Ewigen, auch nur ansatzweise verstehen zu können, daß sich ein weiteres Eingehen auf seine Argumentation eigentlich erübrigt; angesichts der Ungeheuerlichkeit der Behauptungen muß aber wohl auch diese Arbeit wenigstens an einigen Beispielen unternommen werden: Die Vorstellung, daß in der Zeit von Boethius oder Augustin jemals ein sinnliches Urteil etwas wie letzte Instanz für eine Beurteilung einer Verkörperung des Schönen sein könnte, bedeutet eine absolute Umkehrung des Denkens der Zeit, daß man Hentschel geradezu der Kategorie eines Überphilosophen zuweisen müßte, wenn man seine Deutungen am Text verifizieren könnte — die *numeri judiciales* urteilen übrigens nicht über die Schönheit von Musik, ihr Maßstab setzt die Seele instand, die Heilsamkeit oder Gefährlichkeit von entsprechenden Eindrücken für den Körper bewerten zu können, die ihr eigenen Zahlen sind ausschließlich die ewigen, lebendigen Zahlen: Wie angesprochen, erscheint Hentschels Vorstellung, daß ausgerechnet Augustin gelegentlich dem *sensus* ein endgültiges, ja das eigentliche Urteil eines, speziell, rhythmischen Eindrucks zustehen könnte, schon deshalb absonderlich, weil die *delectatio sensus, i. e. carnis* natürlich nie Zahlen erkennen kann. Dies könnte man leicht von Boethius erfahren, wenn man Augustin nicht verstehen sollte. Das hat mit dem 6. Buch von *De musica* nichts zu tun, das ist, sogar zeitinvariant, gültig — natürlich kann man das ganze Modell ablehnen, und die Zahlen nicht als Wesen der Erscheinungen sehen wollen, worauf Johannes de Grocheo, als Musiktheoretiker, verweist; diese Grundlage hebt dann aber das ganze System auf, und daß Hentschel dies beabsichtige, sagt er jedenfalls nicht. Es gibt aber noch einen anderen Grund, weshalb man die Vorstellung, daß Augustin sich mal so eben vergessen haben könnte, weil er ja Musik so geschätzt habe, und deshalb gelegentlich dem *sensus* das Übergewicht verliehen habe, so zufällig mal, *dormivit et Augustinus* etwa (und Hentschel weist das nach) für nicht vereinbar mit *De musica* insgesamt ansehen muß: Das ist die Intention der ersten fünf Bücher, nämlich zu zeigen, daß in allen vom *sensus* „vorgelegten“ Urteilen die *ratio* den Grund angibt, das Wirken oder Sein des Ewigen von

⁶⁹Es ist ein Zeichen dafür, wie Amalars Assoziieren verläuft, daß er bei seiner Deutung des *neuma triplex*, ed. Hanssens, III, S. 54, die Folgen nicht sieht: ... *quando veneris, cantor, ad intellectum celebra neuma, i. e. fige gradum in stantibus et manentibus rebus. ... ibi te delectabit morari in his, quae iubilabis, i. e. laetaberis sine verbis transitoriis* ... Daß gerade die Töne des ja rein musikalischen *iubilus* exemplarisch vergänglich sind, stört Amalar in seiner Assoziationsfreude ebensowenig wie der Umstand, daß die angeblich *transitoria verba* doch die der Hl. Schrift sind. Durandus und Hugo von St. Victor nutzen in ihren einschlägigen Paraphrasierungen der Bedeutung des *iubilus* dagegen den Topos der nicht mehr notwendigen Bedeutung von Wörtern im Jubel der einzelnen Seelen — die zwangsläufigen Folgerungen ziehen die beiden Autoren aber ebenfalls nicht, sie bleiben im traditionellen Rahmen vorformulierter Begriffe; neuester, synoptischer Abdruck in L. Kruckenberg, *Neumatizing the Sequence ...*, *Journal of the American Musicolog. Soc.* 59, 2006, S. 243 ff, S. 251.

der Seele nachgewiesen werden kann, weshalb reines Hören von Musik von vornherein dem Wesen des Menschen widersprechen muß, ein minderwertiges Tun darstellt.

Bevor man Augustins Formulierungen an den Deutungen von Hentschel überprüft, bleibt aber noch die Notwendigkeit, sich dieses letztlich Pythagoräische Modell etwas anzuschauen: Die Wahl der Rhythmik (natürlich im antiken, nicht mittelalterlichen Sinne verstanden) als Demonstrationsobjekt ist geradezu ideal für die Argumentation auf Grundlage dieses Modells: Hier konnte sinnlich zeitliche, konkrete Schönheit direkt in Zahlenproportionen „umgesetzt“ werden, weil die antike Theorie ausschließlich quantitative Größen als Konstituenten formuliert hat: Jedes metrische Gebilde, Versfüße, Rhythmen, Metren und Strophen kann als Folge von Quantitäten verstanden werden, zudem noch „erleichtert“ dadurch, daß es nur zwei Quantitäten gibt. Bei der antiken und mittelalterlichen Gleichsetzung von Reiz- und Empfindungsgröße braucht hier nicht weiter auf reale Probleme dieses Modells eingegangen zu werden: Die als exakt definierten metrischen Quantitäten sind auch erlebt in gleicher Weise exakt gedacht; die Quantitätenfolge ist als Erscheinung identisch mit ihrer Wahrnehmung. Darauf sei nur sicherheitshalber hingewiesen.

Damit war wie gesagt die Rhythmik ein ideales Objekt der Demonstration, wie man aus der Empfindung von Schönem den Weg zur Sicht des Höheren finden kann — und genau das ist, bei aller erkennbaren Freude an der Erklärung der konkreten Erscheinung, der Sinn der gesamten Schrift *De musica*.

Sind in der Rhythmik also Folgen von Zeitquantitäten auch konstitutiv für die entsprechenden konkreten Erscheinungen — ein Hexameter „ist“ die Folge der entsprechenden Versfüße und damit von deren Quantitäten — bietet die Melik ein (für dieses Modell) sehr viel komplizierteres Objekt, ja eigentlich ein nicht lösbares Problem: Proportional exakt faßbar sind Intervalle, Konsonanzen und Dissonanzen, konkrete Teile von Melodien wären dagegen kaum durchweg rational zu fassen, denn was sollte man da proportional bestimmen: *CDaba*, also die häufig auftretende Anfangsformel des 1. Tons der Meßantiphonie, *Ganzton*, *Quint*, *Halbton*, *Quint*, aber, wie soll man das Ganze proportional bestimmen? Und dann die vielen anderen Tonfolgen, bei denen nicht einmal die jeweilige Anzahl von Tönen aufeinander bezogener Abschnitte exakt rational ist! Darauf hat Guido eine Antwort. Aber natürlich nicht einmal rhythmisch läßt sich musikalische Schönheit etwa im Choral, der auch zu Augustins Zeiten nicht ausschließlich aus Hymnodik bestanden haben dürfte, kaum exakt und durchgehend proportional fassen: Die Psalmen sind keine metrischen Bildungen, insbesondere „ausdrücklich“ nicht in lateinischer Übersetzung⁷⁰.

⁷⁰**Sagt Lupus von Ferrières etwas zu Quantitätsbeachtung im Psalmengesang?** Etwas anders scheint dies Nancy Phillips zu sehen, wenn sie doch tatsächlich behauptet, *Classical and Late Latin Sources ...*, S. 125, in ed. A. Barbera, *Music Theory and Its Sources ...*, Indiana 1987, *But only Lupus clearly joins this terminology to the singing of psalms and only Lupus is without question speaking of the classical perception of long and short syllables in the singing of the psalms*; gemeint ist die *terminology* der Metrik.

Daß diese *terminology* auch einen Sinn außerhalb der poetischen Metrik bzw. Rhythmik besitzt, scheint Nancy Phillips gänzlich unbekannt zu sein: Es dürfte hier das Stichwort *Paenultima*regel genügen, abgesehen davon, daß Fragen der quantitativen Prosodie ein traditioneller Stoff der Grammatik sind, ja sein müssen. Die Akzentlage lateinischer Wörter hängt von der quantitativen Prosodie

Die Strukturen metrischer Formen, angefangen von der Einheit des Versfußes, sind damit, in Gegensatz zu Musik insgesamt, also einschließlich der Melik betrachtet, wie gesagt das ideale Objekt einer Theorie, die die Darstellung der Möglichkeit eines Erkenntnisganges des

der jeweils vorletzten Silbe ab, weshalb man doch nicht einfach jede Erörterung von entsprechenden Spezialfragen als Hinweis auf Metrik verstehen kann. Nancy Phillips sieht korrekt, daß das in der *Scolica Enchiridis* dargestellte *numerose canere* mit metrischen Formen nichts zu tun hat, das ist aber kein Grund dafür die Ausführungen von Lupus zu Aussprache und Sinn des Wortes *locupletio* als Hinweis auf irgendwie metrischen Psalmengesang mißzuverstehen; das von ihr als so *without question* von einem entsprechenden Psalmengesang gedeutete Zitat aus einem Brief von Lupus von Ferrières, ist, wie auch ihre unverständliche „Übersetzung“ belegen kann, gerade nicht in diesem Sinne zu verstehen; vor allem aber wird deutlich, daß Nancy Phillips offenbar den von ihr zitierten Text jedenfalls nicht in seinem Gesamtzusammenhang zur Kenntnis genommen hat; ebenso merkwürdig erscheint es, daß die korrekte, allerdings französische Übersetzung von Levillain in seiner Ausgabe Nancy Phillips nicht daran gehindert hat, etwas vorzulegen, was man als Übersetzung nun wirklich nicht qualifizieren kann, es geht in dem Brief, ed. P. K. Marshall, *Servati Lupi epistolae*, 1984, S. 45 f. um eine Anfragen wegen bestimmter quantitativer Prosodiefragen (Brief 34, 3): *Optinuit tamen tua instantia, ut quaedam exiis, quae studiose quaesisti enuclearem. locuples penultimam genetivi producere sic apud Priscianum probatur in libro V, cum de nominibus in es productam desinentibus disputaret. ...* (S. 46, 8): *Cum igitur producta nominativo vel natura vel positione penultimas genetivorum consequenter producant ..., quoniam, ipso teste, locuples in es productam finitur, eodem auctore genetivo longa penultima proferetur ... Locupletio autem, quod penultima producta, nequaquam dubito proferendum — sicut, quoniam robor, roboris corripitur, roboro eadem penultima correpta pronuntiabitur —; activum esse in Cicerone possumus confirmare; qua significatione etiam in psalmo positum canimus: Multiplicasti locupletare eam.*

Daß *significatio* nichts mit der Prosodie zu tun hat, dürfte bekannt sein; es geht also im zweiten Teil des Satzes um die Frage, ob *locupletio* ein *verbum activum* ist, was aus Ciceros Schriften bewiesen ist, aber auch aus den Psalmen belegt werden kann (man kann es auch mit Ablativ verwenden) — mit der zuvor erörterten Frage der quantitativen Prosodie hat das aber auch gar nichts zu tun. Und daß man ein rein literarisch verstandenes Psalmenzitat mit *canimus* aufruft, dürfte schon von der geläufigen Exordialtopik her ein geradezu triviales stilistisches Mittel darstellen: Lupus sagt also kein Wort zu einer Beachtung der prosodischen Quantitäten im aktuellen Psalmengesang — natürlich benötigt man Kenntnisse über die Akzente bei Anfängen, Medianten und Schlußkadenzen, denn die braucht man zur „Anbringung“ der betreffenden Formeln z. B. in psalmodischen Formeln — nur, auch dazu sagt das Zitat kein einziges Wort.

Was (inhaltliche) Probleme machen könnte, ist der Vergleich, *locuplēs* wird zu *locuplētō*, d. h. die lange Silbe behält ihre Länge, weshalb Lupus auch nicht an dieser Prosodie des Wortes *locuplētō* zweifelt: Die Paenultima ist lang, trägt also den Akzent (was Lupus für seine Leser als bekannt voraussetzen kann; er hat nicht an spätere Zeiten und Vorbilder für deutsche Eliteuniversitäten gedacht).

Bei *rōbor* hat man die Beugung *rōboris*, also folgt *rōboro*: Die Paenultima ist kurz, *correpta* — die quantitative prosodische Situation ist anders als bei *locuplēs*, wo die letzte Silbe lang ist; ein Gegensatz zu den Wörtern, die auf langes *es* enden — aber die betreffende Silbe, ob die letzte oder vorletzte, behält bei Flexion ihre Quantität; das ist das *tertium comparationis*: Es geht um die Bewahrung der Quantität einer Silbe bei Flexion. Die Deutung von Nancy Phillips erweist sich damit als Ergebnis eines, durch ihre „Übersetzung“ glänzend bestätigten exemplarisch totalen Nichtverstehens der Aussage von Lupus. Damit aber fällt die Hoffnung, daß der Autor irgendetwas über Augustins *De musica* oder irgendwie metrischen Psalmengesang sagen könnte, leider in Nichts zusammen. Wenn hier von *irgendwie metrisch* gesprochen wird, soll damit nur angedeutet werden, daß die von Nancy Phillips aufgestellte Behauptung schon aus Gründen des allgemeinen Kontexts höchste Skepsis verlangt (hätte): *Without question* sagt Lupus hier nichts von Metrik, und das gar noch in Bezug auf den Psalmengesang.

Geistes von der sinnlichen, schönen, Erscheinung zum Verstehen des darin wirksamen höheren, eigentlichen Prinzips als Aufgabe sieht: Jede Versstruktur, jede Strophe kann als Träger von rationalen Proportionen sozusagen vollständig erscheinen; es gibt keine Erscheinung dieser Klasse, die nicht metrisch exakt durch Proportion zwischen Quantitäten darstellbar wäre — natürlich, nicht trivial ist die Bestimmung dessen, was gerade Träger einer Proportion sein kann, was z. B. im Versmaß eine proportionale Pause verlangt, um eine bestimmte Proportion zwischen den Teilen herstellen zu lassen; insofern ist natürlich auch dieses Modell nicht ohne Willkür, die jedoch nicht auffallen konnte, wenn überhaupt eine Proportion zu finden war, diese trägt ihren Sinn in sich — in diesem Modell, dessen Gültigkeit auch für das Mittelalter ja wohl nicht ganz unbekannt ist.

Weder die antike noch die Augustinische Vorstellung vom sinnlich Schönen, das die Kunst darbietet, ist daher wirklich auf die Form bezogen; die Schönheit einer psalmodischen, notwendig „prosaischen“ Art von Musik, wie auch die freie Gestaltung einer Melodie sind nicht Gegenstand der Theorie, noch können sie Gegenstand sein — die geradezu radikale Vereinfachung der Wirkung musikalischer Form in der Struktur allein des Versmaßes vereinfacht die Durchführung des Programms einer Erkenntnis der menschlichen Erkenntnismöglichkeit über die Stellung im *ordo* in einem, von formästhetischer Hinsicht so unzulänglichem Maße, wie es die Betrachtung allein von Taktarten und periodischen Regelmäßigkeiten in neuerer Zeit wäre. Andererseits macht der Vergleich klar, daß dennoch gewisse Merkmale von Form erfaßbar waren.

Die Charakteristik dieser strikt pythagoräischen Sicht des Objekts von *De musica* wird durch Beachtung von Guidos echter Formtheorie erst deutlich: Zunächst, Kap. XV des *Micrologus* bestimmt er ausgehend von der Veränderung des bekannten Vergleichs der *Musica Enchiradis* die Abschnittslehre, wobei er sich auf die Metrik bezieht: Die den sprachlichen Sinneinheiten, nun als poetische Objekte auf verschiedener Ebene verstanden, entsprechenden Melodieteile sollen sich jeweils entsprechen, d. h. rational gesehen, in Proportion zu einander stehen, was naturgemäß nur im Rahmen entsprechend bestimmbarer Elemente geschehen kann, ed. Smits van Waesberghe, S. 164, 9: *Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorum aut tremulam habeant, i. e. varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat. ...*; dies übernimmt Guido direkt von der *Scolica Enchiriadis*; der Realitätsgehalt dürfte nicht groß sein, wenn man daraus auf wirklich exakte Proportionen von Zeitdauern einzelner Töne schließen würde, also auf eine etwa metrisch geregelte Dauer der einzelnen Töne einer Gregorianischen Melodie; Guido kennt das metrische Längenzeichen (nicht die Verwendung der Zeichen z. B. in der St. Gallischen Schrift, er spricht ausdrücklich von *apposita litterae ...*). Postuliert wird also sozusagen, wenn unterschiedliche Zeitquantitäten auftreten, daß diese sich strikt nach der Regel der Metrik verhalten sollen; eine geradezu unausweisliche Folge der ja allein existierenden antiken Theorie der Metrik, nicht notwendig der rhythmischen Wirklichkeit.

Viel wichtiger als diese Unausweislichkeit ist dagegen Guidos strikte Forderung nach Relation der aufeinanderfolgenden, aber auch hierarchisch höher stehender Abschnitte zu einan-

der (anschließend): *Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.* Tonzahl oder Dauer der *tenores*, also der Schlußtöne aufeinander bezogener *neumae* müssen miteinander in Relation stehen; wenn aber von solcher Relation gesprochen wird, werden die den Konsonanzen entsprechenden Zahlpaare ebenfalls unausweislich. Insofern folgt Guido hiermit genau der Vorgabe des auch für Augustin gültigen proportionalen Modells — daß damit ausschließlich dauermäßige Relationen erfaßt sind, und daß Guido sehr viel weiter denken kann, zeigt später die Erörterung der Möglichkeiten melodischer Entsprechungen, von denen die der Spiegelung wohl die einprägsamste von einer nur zu umreißenden Fülle an Möglichkeiten ist, also daß eine *neuma* nach unten, die anschließende wieder nach oben verläuft, genau wie im Spiegel.

Guidos Umgestaltung der Vorgabe der *Scolica Enchiriadis* ist deshalb von Interesse, weil er ein Grundprinzip heraushebt, nämlich die Forderung nach Relation aller Teile untereinander; natürlich wird ein solches Postulat durch die proportionale Theorie nahegelegt, Guido hebt aber das Grundprinzip als solches heraus und fügt — nun tatsächlich näher an der Wirklichkeit — die Anzahl von Tönen hinzu, ohne Beachtung von deren Zeitdauer. Natürlich kann man voraussetzen, daß die Töne dann alle gleichlang sind, nur Metren von beliebig vielen gleichlangen Dauern sind für die Metrik nicht trivial — daß auch die Ambitusintervalle in dieser Beschreibung ein Faktor sein könnten, ist nicht ganz auszuschließen (so mittelalterliche Interpretieren), wenn auch nicht explizit gesagt und wenig wahrscheinlich; Abschnitte, die das *triplum* hätten, also die Doppeloktav, erscheinen eben unwahrscheinlich. Diese Andeutungen können belegen, wie selbstverständlich der von Augustins *De musica* repräsentierte Rahmen auch für mittelalterliche Theoriebildung ist, welche Verbindlichkeit ihm zukommt, zumal eine andere Art über entsprechende Relationen zu denken oder zu sprechen nicht gegeben ist.

Wie und daß dieser Rahmen zu sprengen ist — und dieser etwas emphatische Ausdruck trifft die musikhistorische Bedeutung —, zeigt Guido nun aber auch, wenn er fortfährt, *Proponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus, quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem, etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur*⁷¹. ...

⁷¹Von Interesse in Hinblick auf Augustin ist auch die Formulierung, daß die *mens, in qua est ratio, delectatur*, denn wenn somit *mens* Teilhabe hat an der *ratio*, ja sie enthält, ist ein *delectare* eigentlich ausgeschlossen, will man Augustin folgen. Die Vorstellung, daß das, was mit dem Ewigen direkt verbunden ist, durch Vergängliches direkt affiziert werden könnte, stellt eines der wesentlichen Fragen des 6. Buches dar: Augustins Vorgabe war nicht bekannt; wieder stellt sich heraus, daß die im gegebenen Rahmen tatsächlich brennenden Probleme, die Augustin formuliert, vergessen waren; für Guido besteht keine Schwierigkeit, als „Adressaten“ der Form von Musik die *mens* zu setzen, und das Dilemma einer *varietas rationabilis* — in Hinblick auf die strikte Proportionalität der Tradition — durch Verweis auf menschliches Unvermögen, die Gründe dafür erkennen zu können, zu lösen. Unterhaltsam ist, daß unter den von F. Hentschel dankenswerterweise vorgestellten theologischen

Daß damit die strikt proportionale Begründung des musikalisch Schönen völlig überwunden ist, aus ihrem Rahmen herausgehend, macht die neue Verwendung des schon in den letzten Kapiteln der *Musica Enchiriadis* bemerkten Topos der Grenzen menschlicher Erkenntnisfähigkeit deutlich: Das musikalisch Schöne muß, auch wenn es, wie es für Musik typisch ist, nicht streng den Regeln der proportionalen Relationalität unterworfen ist, doch wieder in irgendeinem höheren Sinn rational sein, denn Musik ist eine *delectatio mentis*! Die Neuartigkeit dieser Erkenntnis, die einmal Erleben von musikalischer Form, als Relation von Formteilen erfaßt, als *delectatio mentis* ansprechen kann, und der Verweis auf ein durch *numeri* nicht erfaßbares Wesen von Musik, also eine *rationalis varietas* (vgl. 1.3.3 auf der vorherigen Seite), hat, wie die Aufstellung überhaupt einer musikalischen Formenlehre jede antike Vorgabe weit hinter sich gelassen: Rationale Gründe, d. h. einfache Proportionen, anzugeben, kann in Musik nicht ausreichende Grundlage auch der Empfindung des musikalisch Schönen sein, deshalb aber muß es eine Art „irrationaler Rationalität“ geben, eine Rationalität, die über der Einfachheit einfacher Proportionen steht.

Mit diesem kurzen Verweis auf eine der großen Leistungen mittelalterlichen Denkens über Musik kann vielleicht verdeutlicht werden, daß die Augustinische Lehre in ihrer Begrenzung auf Rhythmik (trivialerweise in ihrer antiken Form) nur einen sehr engen Ausschnitt aus

Aussagen zur Dämonenvertreibung durch Musik, *Der verjagte Dämon*, in, ed. J. A. Aertsen und A. Speer, *Geistesleben i. 13. Jh., Miscellanea Mediaevalia* Bd. 27, Berlin et al. 2000, S. 403, erwähnte Nikolaus de Lyra ebenfalls in einer gegenüber Augustin — wie auch sonst — gesehen höchst oberflächlichen Weise diesen Ansatz Guidos einfach übernimmt, um sein Dilemma, daß sinnlich erklingende Musik doch keine unkörperlichen Geister vertreiben können, zu begründen, ib., Anm. 36: *Melodia vero attrahit ad se mentis attentionem et per consequens ab alio retrahit. Et sic post alleviare afflictionem a daemone causata in homine, in quantum attrahit ad se attentionem, et retrahit ab afflictionis perceptione.* Wenn der total unkörperliche Dämon auf Menschen einwirkt, kann er ja wohl nur die *anima* betreffen; wie kann diese aber, als der *ratio* und damit der Ewigkeit verbunden von Musik abgelenkt werden, wenn nicht doch rein Körperliches, Sinnliches direkt auf die Seele einwirken kann? Solche Fragen würden sich von Augustin her stellen, der Scholastiker ist dazu natürlich viel zu einfältig.

Dies gilt auch für die ebenfalls von Hentschel, ib., S 411 ff., veröffentlichten *Quaestiones* von Petrus de Alvernia, wenn dieser die Boethianische Definition des Tons durch *motus* mit den *passiones* als *motus animae* bzw. eines speziellen Teils von dieser — der *anima appetitiva* — in Verbindung bringt, wobei die Proportionen zu der Eigenschaft der *passiones*, auf *qualitates permixtae* zu beruhen, in Bezug gebracht werden (können). Weil der Autor vollkommen auf die Vorgaben von Aristoteles und Boethius eingeschränkt ist, kann er die Dimension der Augustinischen Fragen nicht ahnen; auch hier erweist sich der Mangel an Kenntnis von Augustins Schrift als Rückschritt hinsichtlich denkbarer Probleme.

Weil auch die Kenntnis spezifisch musikalischer Zusammenhänge nicht über die antiken Vorgaben hinausgeht — ein Wissen um die von Guido ausdrücklich gemachte Bedeutung der musikalischen Form als Träger der *delectatio mentis* fehlt natürlich vollständig —, ist die ausführliche Erörterung auch grundsätzlich unproduktiv, ohne Fähigkeit, musikalische Wirkung wirklich verstehen zu können; die Grundgrößen bleiben die reinen Ordnungselemente wie *consonantia*, und, wie zu erwarten, die *toni*. Damit wird übrigens auch erkennbar, wie anders die Intention von Augustin in *De musica* ist: Die konkrete sinnliche Erscheinung konkreter, (virtuell) aktuell vorgetragener Verse und Metren ist Ausgangsbasis der weiterführenden Überlegungen und Ableitungen, nämlich die Erkenntnis der Existenz und Potenz der *ratio*, die als Merkmal der menschlichen Seele dann auch von Menschen zu nutzen ist, eben zur Erkenntnis des Höheren im Niederen im *ordo*.

der musikalischen Wirklichkeit betreffen kann — insofern sind Widersprüche zu einer solchen Wirklichkeit, auch hinsichtlich des Programms einer Darstellung der Möglichkeit eben des Erkennens der Erkenntnisfähigkeit aus der adäquaten Bewertung, d. h. rationalen Betrachtung konkreter Metren und ihrer Bestandteile⁷² zu erwarten: Augustins Beschränkung auf das Objekt *Rhythmik* kann nicht den Weg angeben, wie man von wirklicher Musik insgesamt zur Erkenntnis der Erkennbarkeit des Höheren in oder durch musikalische Kunst gelangen kann; unter Beachtung der Begrenztheit dieses Objekts als Auszug aus musikalischer Wirklichkeit bzw. der Wirklichkeit musikalischer Wirkungen ist seine Systematik aber durchgehend stringent: Das sinnliche Erleben, die *delectatio carnis sensusve* kann doch niemals eine Erkenntnis von sich aus leisten — dann müßten auch Tiere der *ratio* fähig sein, was a priori ausgeschlossen ist, wie sollte sonst die Sonderstellung des Menschen, seine Fähigkeit zur Abstraktion vom *Fleisch* in seiner irdisch endlichen Erscheinungsweise begründet sein?

Nun findet Hentschel in seinem Bestreben, Augustin Mangel an Denkfähigkeit zuzuordnen, doch eine Stelle, ib., S. 190, wo er herausliest: *Das Ohr entscheidet, ob die Regeln, die die Autoritäten der Tradition überliefern, zu akzeptieren sind. Sind sie es, so gibt es keinen Grund, sie nicht als Regeln zu übernehmen ... zweitens muß die Frage erlaubt sein — wer wohl hier angesprochen wird? — wie Augustinus die Auctoritates mit dem Gefühl bewerten kann, ohne exakt zu argumentieren, aus welchem Grunde sein — sinnliches — Urteil Anspruch auf — vernunftbedingte — Wahrheit hat, das Urteil jener indessen nicht. Das Gehör erscheint als die richtende Instanz über die Gleichheit (aequalitas) des Klangs — also eine verstandesmäßige Größe, die somit sinnlicher Empfindung unterworfen wird. ... Daß man ratio mit Regel übersetzt, erscheint als vergleichbarer Lapsus, wie die Übersetzung von sensus mit Gefühl, das muß hier aber nicht weiter interessieren.*

Interessieren muß hier die, wie angesprochen im Rahmen des Denkens von Augustin wie Boethius ungeheuerliche Behauptung, daß hier dem *sensus* die eigentliche Urteilskraft zukommen solle; wie das der *sensus* leisten soll, ist natürlich ein Problem, denn *aequalitas* als Proportion hört niemand, so daß das Ohr ja eigentlich gar nicht endgültig entscheiden kann, ob diese Regeln nur auf *auctoritas* beruhen, das gibt es, oder auch auf *ratio*.

Was sagt also Augustin? Es geht um das Problem, welche Versmaße untereinander mischbar sind, eine Frage, die deshalb die *ratio* betrifft, weil hier natürlich nach zulässigen Proportionen von zu bestimmenden Objekten gefragt werden muß. Nun, Hentschel hat einfach den Zusammenhang nicht beachtet, wo davon gesprochen wird, daß die betreffenden Versmaße *tempore aequales, percussione vero dissimiles, recte miscentur*, wie das vorausgehende Kapitel lautet: Da wird der Beweis der *ratio* erbracht, warum nicht nur *dactylus et anapaestus et spondaeus* miteinander vermischt werden können, sondern auch andere Versfüße, nämlich dann, wenn ihre jeweiligen Teilproportionen kommensurabel sind, selbst wenn ihre jeweiligen *plausus* verschieden sind. Das ist damit rational bewiesen. Es bleibt die Frage, und hier ist Augustin sehr sorgfältig, ob denn nun auch der *sensus* dieser Erkenntnis der *ratio* zustim-

⁷²Und hier liegt tatsächlich ein Vorbild für Guido: Die Rhythmik (im antiken Sinne!) bzw. Metrik basiert auf der Relation von Teilen. Die Frage, ob Guido irgendwie Kenntnis vom Denken Augustins hatte, ist ersichtlich nicht ganz abwegig, wenn auch eine direkte Kenntnis der Schrift *De musica* wohl auszuschließen ist.

men kann, ob hier eine Übereinstimmung der Urteile zu erreichen ist, dazu dient sozusagen das Beispiel, das vom Schüler zunächst, natürlich, nur durch seinen *sensus* zu beurteilen ist, der ist nämlich in jedem Menschen eingeboren vorhanden, die *ratio*, wie nicht nur Augustin behauptet, ersichtlich ist nicht so trivial zu erkennen oder anzuwenden — schließlich: Es geht doch darum, diese Übereinstimmung nachzuweisen, nämlich als Beweis für den Weg vom Sinnlichen zum Höheren, Eigentlichen. Aus diesem Grund folgt ein zweiter Abschnitt, nämlich, *id sensu probatur*, ein *id*, das eben bereits gezeigt ist!

Und damit kann dann die Erfahrung der *veteres* eingebracht werden, deren *auctoritas* jedoch nicht das eigene Urteil, in diesem Fall das des *sensus*, der natürlich auch eigene „Zahlen“, eine eigene, wenn auch höchst beschränkte Urteilskraft besitzt, beeinflussen soll und darf, dann wäre die Beweisführung ungültig, der Beweis, daß, es sei wiederholt, das Urteil des *sensus* durch die *ratio* begründet werden kann, daß vom sinnlich Schönen ausgehend das ewig Schöne zu fassen ist (natürlich nicht vollständig) — natürlich kommt es Augustin deshalb darauf an, das individuelle Erleben, das eigene Urteil „des“ *sensus* zu ergründen, der, in diesem Modell nicht etwa eine individuell verschiedene Wertung von Erscheinungen leistet, sondern von jedermann gleich erfahrbar ist, denn es gibt die Kategorie *sensus* an sich! Das muß man beachten.

Die so emphatisch gestellte Frage von Hentschel hat mit dem Text also nichts zu tun, II, 11, 21: *Atqui scias veteres miscendos judicasse istos pedes, et horum mixtione versus compositos condidisse. Sed ne te auctoritate premere videar, accipe aliquid horum versuum, et vide, utrum offendat auditum. ...* Augustin geht hier wissenschaftlich vor — der Sinn von *auctoritas* in den ersten fünf Büchern von *De musica* stellt tatsächlich einen Gegensatz zum 6. Buch dar, wie der Leser der Beiträge von Pizzani erfahren kann, nur legt Hentschel offenbar keinen Wert auf solche Kenntnisse: Nicht die Autorität, sondern allein die eigene Erfahrung mit dem Einsatz des *sensus* kann die Antwort auf die Frage geben, ob die rein rational erkannte Möglichkeit des Mischens der betreffenden Versfüße auch vom *sensus* als Möglichkeit „gesehen“ wird, nur so kann doch das Prinzip bewiesen werden!

Dies führt dann abschließend, erwartungsgemäß, zur Antwort am Schluß des Abschnitts, was Hentschel nicht zitiert: *Quid ergo dubitamus consentire veteribus non eorum auctoritate, sed ipsa jam ratione victi, qui censent, eos pedes, qui ejusdem temporis sunt rationabiliter posse misceri ...*: Wenn das Urteil des *sensus* bei eigenem Hören mit dem Urteil der *ratio* übereinstimmt, dann ist klar, daß die *ratio* die richtigen Gründe gefunden haben muß, daß der Weg vom Sinnlichen zum Höheren entsprechend der Stellung des Menschen im *ordo* möglich ist, *quod erat demonstrandum*, möchte man hinzufügen, auch in diesem ganz speziellen Fall.

Keineswegs steht das Urteil des *sensus* über dem der *ratio*, was ausgeschlossen ist, ist auch hier ausgeschlossen; nur, daß die Übereinstimmung gesucht wird, ist die Aufgabe, schließlich soll ja eben das, zeitliche, Urteil des *sensus* durch Übereinstimmung mit dem der *ratio* — hier die Gleichheit der *tempora* — den Nachweis bringen, daß die Anwendung der *ratio* den Blick nach oben führen läßt und damit davor schützt, sich aus der natürlichen *curiositas* der Seele zu einem Vergessen der eigenen Stellung im *ordo* durch Hingabe allein an das, natürlich bestehende, Urteil des *sensus* bewegen zu lassen; darauf kommt es Augustin an,

nicht auf Lächerlichkeiten. Im Gegensatz zum Urteil des *sensus* und der *ratio* hinsichtlich der Mischung von Versmaßen, ist das Urteil von Hentschel zu dieser Stelle falsch⁷³.

Wenn auch Hentschels Deutung an dieser Stelle unzutreffend ist, so mag man hoffen, daß an anderer Stelle eine wirkliche Begründung aus dem Text begegnet, wie z. B. für die Behauptung, ib., S. 191, *Den Ohren kommt sogar einige Male das Privileg zu, letzte Urteilsinstanz zu sein bzw. sein zu können. So kann das Urteil der Ohren ... im 7. Kapitel des 3. Buches vom Vorhandensein eines Metrums überzeugen. ...* Also, nicht etwa die aufweisbaren Proportionen, sondern der *sensus* tritt als *letzte Urteilsinstanz* auf, wobei man natürlich fragen darf, als *Urteilsinstanz* über was? Daß der *sensus* als *letzte Urteilsinstanz* über Fragen des *sensus* fungiert, ist, weil trivial, ja wohl nicht gemeint; man müßte also schließen, daß bei gewissen Dingen ausschließlich ein „sensuales“ Urteil möglich ist, womit man Augustins Intention von vornherein als Unsinn erklären würde: Das Urteil des *sensus* ist ja gerade die Basis für die Erkenntnis der Erkenntnisfähigkeit der *ratio*, Augustin jedenfalls könnte so auch nicht denken; daß Hentschel dies meinen könnte, würde wohl ein zu tiefes Denken voraussetzen, für Augustin ist eine solche „Lösung“ der von Hentschels Formulierung aufgegebenen Frage abwegig.

Außerdem wäre dies angesichts der klaren Hierarchie, die das Buch *De ordine* deutlich macht, ein tatsächlich erstaunlicher Befund; sieht man Hentschels Zitat der betreffenden Stelle, fällt allerdings auf, daß er ein Wörtchen, wohl seiner Kleinheit wegen ausläßt. Augustin schreibt zur Einführung der gemessenen Pause III, 7, 16: *Metrum quidem esse et eo plus est quam pes, certumque finem habet, et ipsarum aurium iudicio convincitur. Non enim tam suavi sonaret aequalitate, aut motu tam concinno plauderetur, si non inesset in illo numerositas, quae profecto esse nisi in hac parte musicae non potest.*

Daraus zu folgern, daß dem *Ohr* die *letzte Urteilsinstanz* zukomme, stellt schon eine unglaubliche Deutungsleistung dar, denn *et ipsarum aurium iudicio convincitur. ...* heißt natürlich *... wird auch durch das Urteil der Ohren ...* Wenn Hentschel in seinem Zitat *et* einfach ausläßt, so läßt er zwar ein kleines Wort aus, dem hier aber einige Bedeutung zukommt: Und natürlich, das ist Grundlage aller Bücher von *De musica*, kommt dem *sensus* eine Urteilskraft zu, die nämlich, die in *suavitas, concinnitas* u. ä. beruht — wogegen die Proportionen zu repräsentieren der *sensus* ja wohl nicht gerade fähig ist; diesen Schritt kann erst das *rationare* leisten. Warum „muß“ Augustin denn eigentlich die gemessene Pause einführen? Des Urteils der Ohren wegen? Nein, des Erhalts proportionaler „Berechenbarkeit“ wegen ist es nötig gewisse, die metrisch „verfügbaren“ Zahlen „richtig“ zu ergänzen fähige gemessene „Zusatzzahlen“ einzuführen, eben die Pausen, damit man „richtige“ Proportionen herstellen kann — hier könnte man fragen, ob Augustin die historische Wirklichkeit von Metren erkannt hat, das hat mit dem Modell aber nichts zu tun. Und Hentschel kommt

⁷³Natürlich kann man der Meinung sein, daß Augustin hier eben doch nur eine Konvention als rational zu erklären versucht; damit würde man aber den gegebenen Rahmen verlassen; möglich wäre der Versuch einer anderen rationalen Erklärung; das kann vorkommen: Das Urteil der menschlichen *ratio* ist nicht etwa vollkommen, dann wäre die Gottgleichheit erreicht — eine höchst triviale Voraussetzung auch der wissenschaftlichen Arbeit von Augustin, der doch oft genug, auch noch im 6. Buch auf Probleme hinweist.

auf solche Fragen der niederen konkreten Ebene von vornherein nicht. Nur, darum geht es gerade Augustin, wie übrigens auch Boethius: Der *sensus* legt ein Urteil vor, dessen *causa* allein die *ratio* erkennen kann, wie sollte das denn anders funktionieren? Auch heute wird die Empfindung *rot* kaum von sich aus auf die spezifische Wellenlänge des Lichts führen; abstrahieren kann der *sensus* auch heute noch nicht, wohl aber Vorgaben dafür liefern, das macht doch gerade das Aufregende an Augustins Absicht in *De musica* aus, nämlich diesen Abstraktionsweg zu zeigen — die theologische Folgerung bzw. Voraussetzung könnte davon, wenn man unbedingt will, sogar getrennt werden. Das scheint Hentschel nicht zu sehen, konzentriert auf einzelne, kontextfrei betrachtete Satzteile des Textes.

Natürlich ist es vielleicht etwas zuviel erwartet, von einem modernen Deuter einen Gesamtkontext zu beachten, also bleibt man in der nächsten Nachbarschaft: Nachdem Augustin gesagt hat, daß das sinnlich Schöne im Metrum nur auf einer auch in dieser Größe wirksamen *numerositas* beruhen muß, die man dann zu suchen hat, was Augustin mit Einführung der Pause tut, führt er weiter aus: *Falsa vero esse, quae inter nos constiterunt, miror quod existimes: non enim aut numeris quidquam est certius, aut illa pedum commemoratione et collocatione ordinatius. Nam ex ipsa numerorum ratione, quae nullo modo fallit, expressum est quidquid in eis et ad mulcendas aures, et ad obtinendum in rhythmo principatum, valere perspeximus: ...*, worauf ein neues Beispiel folgt, wo die existierende *numerositas* in ihrer Wirkung auf das sozusagen ästhetische bzw. Verbindung mit dem ästhetischen Urteil des *sensus* belegt werden soll, natürlich mit der Absicht, komplexere Bildungen erkennbar zu machen.

Wollte Hentschel wirklich behaupten, daß diese Aussage Raum ließe für die Zuteilung irgendeiner letzten Instanz an den *sensus*, daß dieser mit der Eigenschaft der *ratio numerorum* absolut *certe* zu sein, in Konkurrenz stehen könnte? Immerhin hat Hentschel bemerkt, daß Augustin auch hier *einmal mehr die Zahlhaftigkeit als Bedeutung ...* hervorhebe, wieder gerät er auf eine Folgerung, die geradezu abenteuerlich erscheint, *doch führt ihn dies an dieser Stelle nicht zu der Schlußfolgerung, daß nur die Vernunft über den Klang zu urteilen vermag*. Die *ratio* hat übrigens nicht *delectatio* zu empfinden, das ist Sache des *sensus*, sie hat die Gründe anzugeben, nämlich die Existenz von Proportionen! Hentschels Ungenauigkeit, was er denn eigentlich jeweils für *Urteile* meint, wird hier fatal.

Deshalb fragt sich der erstaunte Leser, wo eigentlich Hentschels ästhetisches Hören *numerositas* zu erkennen fähig sein könnte: Wenn die *ratio numerorum* die absolute Wahrheit darstellt, kann doch nicht die *suavitas* für den *sensus* die *letzte Urteilsinstanz* sein — nein, Hentschel verkennt Augustins Lehre in einer so gründlichen Art, daß man nur verwundert fragen kann, wie dies einem Mitarbeiter des Thomas Instituts gelingen kann. Die Aufforderung, nach der *numerositas* zu suchen, deren Existenz durch die gefühlte *suavitas* etc. des *sensus* sozusagen nahegelegt wird, ist die eigentliche Aussage und die von Augustin in Bezug auf die Erklärung des *metrum* gestellte Aufgabe: Wenn *metra*, d. h. die Verbindung von Versfüßen zu einer höheren Einheit, so *süß* klingen, dann muß auch in diesen höheren Einheiten, wie dies für die unteren Einheiten bereits nachgewiesen wurde, ebenfalls das Prinzip der *numerositas* zu finden sein: Das ist die gestellte Aufgabe! Hentschels Deutung verwan-

delt sich in ein Zeignis einer merkwürdigen, vielleicht signifikanten Unfähigkeit, Augustins Text zu verstehen, bzw. zu hoch über/unter diesem zu stehen. Einzelne Sätze so aus dem Zusammenhang zu reißen, und daraus revolutionäre Einsichten in angebliche Denkfehler von Augustin zu demonstrieren, scheint jedenfalls an den bisher betrachteten Stellen nicht so ganz zu funktionieren.

Aber es kann sich ja hier um, wenn auch unverständliche, Mißverständnisse handeln, Hentschel führt ja noch weitere Stellen an. So findet er, *ib.*, S. 191, daß Augustinus in IV 16, 34 eingesteht, daß er bezüglich einer bestimmten Beziehung zwischen Antispastus und Jambus keine sichere vernunftmäßige Erklärung für die ablehnende Haltung seines Gehörsinns findet. Dennoch vertraut er ihm offenbar. Schade, daß Hentschel nicht auch einmal den Sachverhalt betrachtet, die bestimmte Beziehung besteht in einem Metrum.

Man muß beachten, daß Augustin sehr wohl an vielen Stellen darauf verweist, daß das Urteil der eigenen *ratio* nicht die Fähigkeit besitzt, die die absolute *ratio*, nämlich die Gottes besitzt, das dürfte als Topos für dieses Modell wohl auch heute noch verständlich erscheinen; nur, meint Augustin das gerade auch hier?

Und natürlich kennt Augustin auch die Wirkung der *auctoritas*, selbstverständlich, denn z. B. die Grammatik ist eine Wissenschaft, die auf Konvention, d. h. *auctoritas* beruht, woher ja auch die Differenzierung zwischen *ars grammatica* und *scientia musica* herrührt: Die Grammatik sagt aufgrund von *auctoritas*, welche Silbe lang oder kurz ist, die *scientia musica* dagegen sagt ewige Wahrheiten, wenn sie die *numerositas* gefunden hat (der Nachweis der Stelle mag als Übungsaufgabe gesetzt sein).

Die Frage z. B. nach den *metra mobilia/immobilia*, z. B. der Möglichkeit, *pro spondeo anapaestum* zu setzen. IV, 16, 31, ist in einem übergeordneten Sinne zu erörtern, dessen Lösung die Überschrift zu IV, 16, 30, nicht ganz unklar ausspricht: *Rationis est iudicare metra*; aber, in diesem Abschnitt wird doch auch über den *sensus* gesprochen, ja, und auch über die *auctoritas*, über die *semidocti homines*, die *naturali et communi sensu iudicarent, quid disciplinae norma praescriberet*; aha, die hören (als schön), was die *norma disciplinae*, „hinter“ der die *ratio* steht, vorschreibt — eigentlich sollte ja die Hierarchie klar sein, oder nicht? Und Augustin soll diese klare, absolute Ordnung gelegentlich, so mal ad hoc, auflösen können? Und das nach Abfassung von *De ordine*?

Es geht ausschließlich darum, die *disciplina* anzuwenden auf ein Gebiet, das entstanden ist durch *historia*, nämlich durch die Erfindung von Dichtern, nicht von Denkern! Wenn sie etwas durch *ratio* bestimmt haben — es geht durchweg um die Zusammenstellung von Versfüßen zu *metra* —, ziemt es sich nicht, andere Erklärungen anzuführen bzw. etwas zu verändern, *quamvis secundum rationem, sine aurium offensione possimus*; natürlich ist die Übereinstimmung von *sensus et ratio* notwendig, was sollte eine süße Empfindung des *sensus*, wenn sie nicht durch die *ratio* als *numerosa* erkannt wird? Das ist die Aufgabe der *disciplina*, jedesmal das sinnlich Schöne als nur und ausschließlich aus der *ratio* begründet zu erkennen, wer das nicht tut, bleibt letztlich auf der Ebene des *animal*, wie z. B. singender Vögel, weshalb Musiker ja auch eher rein animalisch handeln, wenn sie Musik darbieten, was im 1. Buch deutlich genug gesagt wird, und so viele neuere, in kleinbürgerlicher moderner Wertung

von Musik befangene Deuter des Textes so kläglich scheitern läßt. Darum geht es, nicht um das Urteil des Ohres sozusagen an sich, an sich ist es wertlos, ja schädlich; daß man nicht darin versinkt, deshalb und darum schreibt Augustin sein Buch, und zwar auch die ersten fünf Bücher; was sollte denn deren Sinn sonst sein? Schön singen kann auch ein Singvogel, wissen, warum etwas daran schön ist — das kann nur das *animal rationale*; und darum geht es Augustin.

Denn die Entstehung und Überlieferung von Metren beruht auf Konvention, *cuius rei cognitio non arte, sed historia traditur; unde creditur potius quam cognoscitur*; sie beruht auf Glauben, Geschichte, nicht auf *ratio* — wenn die *auctores* diese nicht ausdrücklich angegeben haben. Unsere Aufgabe ist eine andere, doch nicht die Schönheitsurteile des Ohres als solche zu formulieren (es geht um Verse von Annianus, deren wahre Zusammensetzung aus kleineren Gliedern zu ergründen ist, denn das ist Aufgabe des *scire*, der *scientia*; hier tritt sie konkret auf): *Neque enim ... scire hoc possumus; sed tantummodo credere, audiendo et legendo. Illud est disciplinae, quod ad nos pertinet, videre utrum hoc tribus dactylis constet et pyrrhichio ultimo, ut plerique musicae imperiti autumnant; non enim sentiunt pyrrhichium poni non posse post dactylum: an ut ratio docet, primus pes sit in hoc metro choriambus, secundus inonicus ... ultimus iambus, post quem tria tempora silebuntur: quod semidocti homines sentire possent, si a docto secundum utramque legem pronuntiaretur et plaudetur. Ita enim naturali et communi sensu iudicarent, quid disciplinae praescriberet.* Man benötigt kaum besondere Intelligenz, um zu verstehen, daß das *audire*, also die spezifische Tätigkeit des *sensus* entsprechend dem *legere*, also der Konvention, der Klasse des *credere* zugeordnet ist, und daß *credere* dem *scire* entgegengesetzt ist; die *scientia* wieder entspricht der *disciplina*. Die Relationen sind so eindeutig — die theologischen Implikationen der Opposition *credere/scire* sind hier nicht zu betrachten —, daß die Vorstellung, Augustin könnte jemals und an irgendeiner Stelle ausgerechnet von *De musica* dem *sensus* etwas wie eine *letztinstanzliche Urteilsfähigkeit* zuweisen, so widersinnig erscheint, daß man eigentlich nur von dezidiertem Nichtverstehen als Basis solcher Vorstellung ausgehen kann.

Die Aufgabenstellung entspricht völlig dem im ersten Buch gesetzten Programm. Die Relation ist absolut klar, was nämlich Aufgabe der hier durchzuführenden Anwendung der *scientia/disciplina* ist: Natürlich, das Urteil des *sensus* ist zu beachten, denn er liefert ja die wesentliche Vorlage für die Anwendung der *disciplina*, die Erkenntnis der Erkenntnismöglichkeit des Absoluten aus dem Zeitlichen; „nach“ dieser Erkenntnis muß und kann aber die Wahrheit auch wieder dem *sensus* vorgelegt werden, da merken selbst die *semidocti homines*, was die Wahrheit ist, die hier, es sei wiederholt, in der Erkenntnis der „richtigen“ konstituierenden Versfüße liegt. Darum geht es Augustin, jede Vereinzelnung von Formulierungen führt zu einer Annäherung der eigentlichen, wesentlichen Fragen auf das Niveau moderner Deuter; und das ist ein schwer erträglicher Niveauverfall.

Und so sind die von der *historia* vorgegebenen Metren alle auf ihre *ratio* zu überprüfen, was nicht immer einfach ist — nur, daß dem *sensus* irgendwo das *letztinstanzliche Urteil* zukommen könnte, dem *sensus*, der ja *suavitas* o. ä. erlebt, nicht aber *numerositas*, auf deren Erkenntnis es allein ankommt, wäre daher schon in Hinblick auf Augustins Intention

eine völlig absurde Vorstellung: Es geht doch darum, daß die Musik als einzige Kunst, also als Disziplin, die sich mit sinnlicher Erscheinung und ewigen Gesetzen in spezifischer Aufeinanderbezogenheit befaßt, (scheinbar) mit absoluter Sicherheit die Relation von sinnlich einmalig vergänglich Schönem und absoluter Erscheinung nachweisen kann: Die „einfachen“ Proportionen entsprechen z. B. genau der Empfindung *Konsonanz*, Entsprechendes war für die eben quantitativ bestimmten Metren gegeben; hier war geradezu ein absoluter Beweis dafür gegeben, daß der Faktor sinnlicher Schönheitsempfindung, ja überhaupt sinnlicher Erscheinung absolut rational erklärbar ist — daß schon in der Antike Gegenmodelle formuliert werden, steht hier nicht zur Debatte, Augustin denkt ausschließlich in dem proportionalen Modell. Außerdem ist zu beachten, daß für die Metrik kein Gegensatz der Modelle bestand, auch Aristoxenus „rechnet“ hier mit Proportionen; die „irrationalen“ Maße, die er andeutet, haben für Augustin keine Bedeutung.

Die Aufgabe hat also in allen Büchern von *De musica* Bestand, nämlich zu erkennen, was hinter dem als schön Empfundene wirklich steht, denn nur so ist der Weg von eben der sinnlichen, unter der Seele stehenden Existenz zur eigentlichen Sichtweise der Seele möglich — muß denn diese großartige Vorstellung unbedingt auf die Ebene der Trivialitäten heruntergezogen werden? Für Augustin handelt es sich um, auch heute als solche noch verständliche Grundfragen menschlicher Existenz; so einfach, ja zu einfach heute auch das Konzept des Vorgangs der Abstraktion anmutet, das Programm behält seine Gültigkeit, ist auch heute noch als aktuell denkbar, wenn auch offenbar nicht für Hentschel.

In mehreren Regeln versucht Augustin nun, sein Programm durchzuführen, nämlich konkret nachzuweisen, daß die überlieferten *metra* durch die *ratio* erklärt werden können. Gegeben ist die *auctoritas*, die aber von Wissenschaft in dem Sinne zu „überwinden“ ist, daß man nach den Gründen, dem Ewigen „hinter“ dem Endlichen sucht und suchen soll. Und ehe man einen wesentlichen Unterschied in der Beurteilung der Relationen zwischen dem 6. Buch von *De musica* und den anderen gefunden haben will, sollte man sich klar sein, daß Augustin die ersten Bücher ja nicht ausmerzt, sondern das 6. in jedem Fall als ihre eigentliche Vollendung ansieht, das Programm ist erweitert, nicht aber die Grundlagen der Bewertung des *ordo* und der Funktion von *scientia*, diesen *ordo* und die Stellung der Seele in ihm zu erkennen!

Und da geht es eben um den *quod autem in pedum commixtione ad rationem solam pertinet de iis rebus, quae sentiuntur, judicantem*, das ist die Aufgabe speziell der *scientia musica*, IV, 16, 32; auch bei den Metren besteht die Aufgabe! Wenn dann bestimmte Zusammenstellungen *respuat ... auditus atque condemnat*, muß man nach dem Grund solchen Urteils suchen, nämlich die *ratio* finden, d. h. die *numerositas*. *Id etiam in caeteris sensu explorante facile est experiri. Ratio namque certissima est, cum sibi copulantur, qui inter se sunt copulabiles pedes, ...*: Augustin muß hier doch, was nicht etwa trivial ist, nachweisen, daß die sinnlich als schön empfundenen, als *delectabiles/suaves* u. ä. wirkenden sinnlichen Erscheinungen der *metra* wirklich auf *numerositas* beruhen; das ist eine, keineswegs als einfach oder eben trivial einzuschätzende Aufgabe, die zugunsten einer primitiven, zudem noch falschen Frage unerkannt zu lassen, kaum als wissenschaftlich zulässige Methode zu bewerten ist: Augustin hat sich die Aufgabe gestellt, alle Erscheinungen, die *sensus atque auctoritas*

hinsichtlich Metren vorgegeben haben, auf ihre *numerositas* hin zu untersuchen. Aber auch das ist nicht der Endzweck, dieser besteht im Nachweis, daß die absolute *ratio* tatsächlich in allen, es sei betont: in allen Erscheinungen des *rhythmus* wirksam ist, denn damit ist gezeigt, daß und wie man am speziellen Objekt — und in der Größe *metrum* ist dies schwieriger als bei *pedes*! — der Stellung der Seele im *ordo* entsprechend wirklich vorgehen kann, also auch vorgehen muß: Sich nicht an das Sinnliche verlieren, sondern darin das Wirkliche, das wirklich Lebendige sehen zu können, schließlich ist nicht zuletzt diese Fähigkeit, die dann auch Aufgabe ist, Beweis für die Unsterblichkeit der Seele. Modern gesprochen, die Fähigkeit zur Abstraktion bis zur Bildung von Weltmodellen macht es nicht ganz leicht, nicht irgendein Höheres auch im einzelnen menschlichen Sein zu vermuten.

Und so ist es natürlich absolut wesentlich für Augustin, die sinnliche Erfahrung, das Urteil des *sensus* heranzuziehen — ohne diesen ist die Existenz von *numerositas* etwa im „reinen“ Denken für das gestellte Programm wertlos; es soll doch der Weg von unten nach oben gezeigt werden. Insofern erweist sich, daß Hentschels Vorstellungen über Widersprüche in Augustins *De musica* im Sinne einer *gelegentlichen* Präponderanz, ja Absolutheit des Urteils des *sensus* nicht nur auf Unkenntnis des philosophischen Kontexts, am einfachsten zu greifen bei Boethius, *Inst. mus.* V, 2, ed. Friedlein, S. 351 ff., wo es auch um die Beurteilung der Methode von Aristoxenus versus „Pythagoras“ geht, beruhen, sondern auf geradezu exemplarischer Unkenntnis der Intention von Augustin in *De musica*; eine Schrift, die inhaltlich in Zusammenhang mit *De ordine* zu sehen ist: Das Urteil des *sensus* kann nur jeweils der Auslöser der Erkenntnis der *ratio* sein, wobei *ratio* — nicht unbeabsichtigt — zum einen die entsprechende Fähigkeit zu solcher Erkenntnis in der menschlichen Seele, zum anderen eben die *ratio* der Dinge bedeutet. Natürlich muß der *approbans sensus* (IV, 16, 33) Ausgang des *ratiocinare* sein, was denn sonst; nur endgültige Urteile kann er a priori nicht schaffen oder abgeben, er gibt doch keine *numerositas* an, wenn nicht irgendein Ausnahmefall tatsächlich Quinten als Proportionen hört.

Auch in der Zusammensetzung von Versfüßen, vor allem verschiedener Art zu metrischen Formen ergibt sich das Problem des Aufzeigens der *ratio* solchen Empfindens, die Konjunktion *Tīmēndā rēs, jān tīmērē nōlī nisi in soluta oratione audire nolim*. Das ist natürlich ein Urteil des *sensus*, das jedoch erklärt werden muß; hier liegt doch gerade der Sinn und die Aufgabe der *scientia musica*; diese Aufgabe so konkret verstanden zu haben, ist eine der großen Leistungen Augustins, weil er damit im Grund ansatzweise die mittelalterliche Anwendung der *ars musica* vorgibt, natürlich nicht in deren Sinne einer konkreten Regulierung der Musik, Augustin bleibt bei der reinen Erkenntnis, sein Ziel ist nicht etwa Verstehen von Metren im Sinne einer korrekten Metrik, sein Ziel ist das Aufzeigen der Fähigkeit, die *ratio* solcher Schönheit verstehen zu können, und das wiederum ist, deren *numerositas* zu zeigen. Und genau das ist auch hier möglich, *et ita ratio tollit admirationem*. ..., was G. Marzi in seiner Übersetzung treffend mit *Così la ragione elimina il nostro stupore* übersetzt. Genau das ist das Ziel der spezifisch metrischen Bücher, im Einzelnen, Konkreten das Allgemein zu erkennen.

Nur unter Beachtung dieses Rahmens kann man nun auf Hentschels Erkenntnis eingehen,

Augustin fände *keine sichere vernunftmäßige Erklärung für die ablehnende Haltung seines Gehörssinnes* ... und daß er *dennoch* diesem vertraue. Nun, es geht wieder um Mischungen bestimmter Versfüße bzw. Rhythmen zu *metra*; IV, 16, 34: *Nam ista duo metra, Pōtēstātē plācēt, Pōtēstātē pōtēntiūm plācēt, nemo ambigit suaviter singula repeti cum silentio trium temporum in fine. At ista insuaviter cum eodem silentio: Pōtēstātē prāeclārā plācēt; Pōtēstātē tibi mūltūm plācēt ...*

Damit ist da Problem gestellt, nun folgt die Analyse, direkt anschließend: *Quod ad sensum attinet, peregit officium suum in hac quaestione, et quid acceperit, et quid exploserit indicavit*; der Sinn hat seine Schuldigkeit getan, indem er auf positive bzw. negative Wirkung hinweist, er gibt sein Urteil ab, und setzt damit die *ratio* als Agens der Seele verstanden, in Gang, direkt anschließend: *Sed de causa, cur ita sit, ratio consulenda est*. Das dürfte doch wohl eine klare Aussage hinsichtlich der jeweiligen Zuständigkeiten sein! Nun ist das Problem nicht gerade einfach zu lösen, aber Augustin findet natürlich eines, direkt anschließend: *Ac mea quidem (scilicet ratio) in tanta obscuritate nihil aliud videt, nisi cum diambo antispastum dimidiam partem priorem habere communem: nam uterque a brevi et longa incipit; posteriorem autem dichorio: longa enim et brevi ambo finiuntur. ...* Soll das etwa heißen, daß Augustin keine sichere Erklärung gefunden haben will? Man sollte doch wohl die Rhetorik einer solchen Aussage, die vor dem Schüler getroffen wird, sehen: Augustin erkennt, daß trotz der *obscuritas* eine *ratio* zu finden ist, die er dann anschließend ja auch durch *nam* als Satz begründet. Auch hier erweist sich Hentschels Formulierung nur noch als Mißverstehen und Unkenntnis der eigentlichen Intention der Augustinischen *Metrik*: Sie ist dies, nämlich *scientia*, in einem viel höheren Sinne als etwa die in der grammatischen Tradition, denn Augustin stellt Hypothesen in erheblichem Maße auf, z. B. die Setzung von gemessenen Pausen, hier drei *breves*, die „im Text“ gar nicht dastehen — das ist doch die Aufstellung einer echten wissenschaftlichen Hypothese! — und versucht, für jeden konkreten Fall die rationale Erklärung zu fassen.

Augustin ist nicht der absurden Vorstellung, daß er unfehlbar wäre, nur hier sagt er klar, warum seine *ratio* zu dem entsprechenden Grund des Urteils des *sensus* gelangt; daß vielleicht noch andere, tiefer gehende Gründe zu finden wären, ist damit nicht ausgeschlossen, nur sagt Augustin — und die Sammlung entsprechender Aussagen kann als Übungsaufgabe dem eventuellen Leser überlassen werden, wird er doch dadurch veranlaßt, einmal den ganzen Text zu lesen — gerade hier nicht, daß er keine *ratio* finden könne. Auch hier erweist sich Hentschels Sichtweise als unzulässig verkürzt und dem Text Augustins nicht adäquat. Weil das nun auch für die anschließenden Urteile gilt, kann auf weiteres Eingehen wohl verzichtet werden, bzw. einem Interessenten das Vergnügen überlassen werden, die Defektivität der Vorstellungen dieses neueren Deuters in Hinblick auf die Texte selbst zu sehen.

Die Wichtigkeit der Vorgabe von Augustin, z. B. für den Ansatz der *Musica Enchiriadis* und der *Scolica Enchiriadis*, seine wirkliche Erneuerung eines eigentlich nur noch literarisch, toten Theoriegebäudes und schließlich die allgemeine Bedeutung der Fragestellung Augustins auch in den ersten fünf Büchern von *De musica* lassen es jedoch unabdingbar erscheinen, wenigstens an einigen Beispielen die völlige Unhaltbarkeit von Hentschels Äußerungen, die

Inkommensurabilität von Hentschels simpler Gegenüberstellung mit der Komplexität von Augustins Denken erkennbar zu machen: Auch und gerade dieser Text von Augustin verlangt zu seinem adäquaten Verständnis eine Sorgfalt im Umgang und in der Interpretation mit Textstellen, ein Wissen um den gesamten Text und seine Intention, also zusammenfassend die philologische und wissenschaftliche Ehrfurcht und Achtung, die Hentschels Vorgehen, ganz abgesehen von der Fähigkeit zum Verständnis, völlig fehlt.

Augustin zeigt in *De musica*, daß selbst in der Spätantike ein wissenschaftliches System wieder zu einem *instrumentum* der Erkenntnis gemacht werden kann, wenn er in beispielhafter Sorgfalt versucht, die konkreten Erscheinungen in ihrer gegebenen Vereinzelung durch die Theorie und deren Grundprinzip restlos zu erklären, die *causae* zu finden, die, nach dem verbindlichen Modell, in den Proportionen, konkretisiert in Versfüßen, Rhythmen und schließlich Metren, liegen müssen. Daß die Wurzeln der Theorie wie ihr Objekt, das Pythagoräische Modell ebenso wie die Metrik, die gestellte Frage von heutiger Sicht aus gar nicht beantworten lassen konnten — schon die Irrationalität der Seitenrelation zur Hypothenuse im Quadrat hat dies eigentlich gezeigt —, kann kein Einwand sein: Wesentlich ist, daß Augustin hier Wissenschaft angewandt hat, zum Teil mit originellen Hypothesen wie der Nutzung von gemessenen Pausen, um „ordentliche“ Relationen herstellen zu können: Wissenschaft dient damit der Aufzeigung der rationalen Erkenntnisfähigkeit und damit der verpflichtenden Aufgabe zu solcher Erkenntnis für den Menschen, weil er so seiner Seele entsprechend den inneren Blick nach oben richten kann.

Der wesentliche Unterschied der ersten 5 Bücher zum 6. Buch liegt nicht in dieser Konzeption, sondern darin, daß nun die *auctoritas* und der Glaube eine ganz andere Stellung haben: Der glaubende Einfältige, der nur glaubt, hat derartige Beweisführungen nicht nötig; die *auctoritas Dei* gibt uns die Sicherheit, daß auch dieser Leib und seine Schönheit verklärt werden können; die zentrale Frage aber, wie nun die verschiedenen Arten von *numeri*, die die Wahrnehmung und Bewertung von *rhythmi* überhaupt erlauben, ihre Scheidung in endliche und ewige, stellt keinen Kontrast zwischen dem 6. Buch und der angesprochenen Konzeption der vorausgehenden Bücher dar, darin beruht das 6. Buch wesentlich auf den vorangehenden — die haben gezeigt, daß solche Erkenntnis ja möglich ist, durchgehend.

Von diesen eigentlichen Problemen abgesehen ist musikhistorisch neben den Aussagen zur Bestimmung auch von *metra* und anderen rein metrischen Angaben die Leistung der Anwendung von wissenschaftlicher Klassifikation auf konkrete Erscheinungen, natürlich nicht mit dem Zweck, diese als solche zu erklären, von Bedeutung, weil, wie gesagt, der Ansatz der *Musica Enchiridis* wenigstens teilweise dieser Vorgabe folgt; die Betonung der für den Menschen unzugängliche „Geheimnisse“ auch der Musik, der Verweis auf deren *superficies* als Grundlage des Textes zeigt aber auch, daß Augustins *De musica* nicht einfach direktes Vorbild gewesen sein kann; im Gegensatz zu Boethius zeigt Augustin aber, daß und wie man konkrete Einzelheiten durch die *ars musica* zu erfassen suchen kann; und genau das tut ja auch mit vergleichbarer Begründung die *Musica Enchiridis*, wie auch die *Scolica Enchiridis* den Sinn von Wissenschaft als von Gott gegeben versteht, als Ausdruck der Gabe der *ratio* sozusagen, auch das Erkennen *Deum*, was dann aber auch das Urteil mit sich bringt, daß

die *sunt inexcusabiles*, die *per haec cognoscentes Deum et sempiternam eius Divinitatem non sicut Deum glorificaverunt et gratias egerunt*. ..., ed. Schmid, S. 107, 173.

Eine Theorie sozusagen des musikalischen Tuns war für Augustin nicht gegeben; zu lehren, richtige Verse machen, Verse richtig vortragen u. ä. konnte für ihn niemals Aufgabe der *scientia musica* sein. Sozusagen die Anerkennung der liturgischen Musik als wesentliches Objekt der *ars musica* ist daher eine mittelalterliche Entwicklung bzw. Leistung. Insofern kann auch eine moderne Interpretation Gregorianischer Melodien als durch die mittelalterliche Bewertung des Chorals, eben als Objekt der Musiktheorie, und darin, durch Guido, auch als Form, nämlich in *rationabili varietate*, begründet angesehen werden.

Nun bleibt aber noch die Frage, ob man überhaupt die Melodien des Chorals wie Kompositionen hören darf, als Musik, als so wie überliefert, oder wenigstens annähernd so gemeint und, ja tatsächlich, komponierte Musik, von begabten *cantores* geschaffene Melodien? Darf man das überhaupt — dies scheint heute keine trivial zu beantwortende Frage zu sein; man muß sie erörtern.

1.3.4 Wie selbstverständlich ist für das Mittelalter auch der Choral komponierte musikalische Form?

Verf. weiß natürlich darum, wie „umstritten“ bei Anhängern von strengen Ideologien die Anwendung des Begriffes der *Komposition* auf die Chormelodien ist; wer allerdings einmal eine Melodie auch ästhetisch und von der Ablaufplanung her erlebt und betrachtet hat, der dürfte gewisse Schwierigkeiten mit tiefen Begriffen wie *chant community* und anderen vielleicht noch tieferen Bezeichnungen haben, nicht nur in der Suche nach einer klaren Bedeutung solcher Bezeichnungen, sondern auch, weil natürlich immer irgendjemand verantwortlich gewesen sein muß für die Gestalt der Melodien, wie sie z. B. aktuell greifbar in der „rationalen“ Überlieferung existiert.

Auf die nette neueste Darlegung des Komponierens in der Karolingerzeit braucht eigentlich nicht eingegangen zu werden, weder in Hinblick auf die Musik selbst noch gar auf die anderswo, wenn auch seriös untersuchten Quellen, ergeben sich hier irgendwelche neue Erkenntnisse, das Ganze verharrt im beliebten feuilletonistisch diskursiven Umrühren altbekannter Zeugnisse, die natürlich nicht vollständig angeführt werden können⁷⁴. .

⁷⁴**Zur neuen Mode tiefer Erörterungen des Wortes *Komposition* und Derivaten dieses Stammes in der mittelalterlichen Musik** Nachdem der Tiefsinn einer Erörterung von musikhistorischen Epochen an einer so vagen Bezeichnung wie *Werk*, die dann wegen zu offenkundiger Unbrauchbarkeit zu *im emphatischen Sinne* o. ä. ergänzt werden mußte, ein wenig abgeflaut zu sein schien, kann man nun ein *revival* unter etwas anderem Namen finden, das in vergleichbarer Weise ein kaleidoskopmäßiges Neben- oder Durcheinanderwerfen aller möglichen musikhistorischen Begriffe und Vorstellungen erlaubt, und damit die Grundlage zu mannigfaltigen, angenehm tiefsinnig erscheinenden Assoziationen geben kann: Der *Komponist/-in* oder *das Komponieren* als Merkmal irgendeiner charakteristischen Entwicklung anzuführen, wird immer auf Interesse stoßen können; die Möglichkeiten sind von der Art, die auch die Behauptung eines völlig neuen Zeitgefühls in der Musik, zu welcher Zeit auch immer, so ahnungsvoll vage und damit tiefsinnig die Trübnisse der

Sachverhalte zu überwinden erlaubende Vorstellungen erregen kann.

So wird z. B. in dem Beitrag von A. Haug, *Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit, ein Phantombild, Die Musikforschung* 58, 2005, S. 225 ff., das Komponieren mit der Rationalisierung der Musik in der Karolingerzeit, mit der Transmission des Chorals von Rom ins Frankenreich etc. etc. in Verbindung gebracht. Was die Rationalisierung anbetrifft, ist klar, daß sie, nach einiger „Anlaufzeit“ die Möglichkeit rationaler Planung auch von „irrationalen“ musikalischen Empfindungen — das ist kein Kalauer, sondern Ergebnis der Lektüre philosophischer Musikästhetik — erheblich erweitert wird: Beethoven kann, gestaltmäßig zusammenhängende Gebilde von einem Ausmaß planen und entwerfen, wie sie für die Zeit des Chorals undenkbar war. Das ist klar, ob allerdings die Erfindung einstimmiger Melodien durch die Existenz von Notenschrift wesentlich gefördert worden sein kann oder muß — die Antwort, die der mittelalterliche Choral in Hinblick auf den Gregorianischen Choral gibt, fällt eher ernüchternd aus. Und klar ist, daß, schon von der antiken Vorgabe her, eine Verbindung zwischen Komponieren als Entwerfen einer melodischen Gestalt mit dem, Haug offenbar noch nicht ausreichend bekannten Vorgang der Rationalisierung, besser Rerationalisierung, nicht bestehen kann: Man wird das *organum* der *Musica Enchiriadis* kaum als Komposition, sondern als Ergebnis von, in der *Musica Enchiriadis* sicher anders als in der regulierten Wirklichkeit, begründeten festen Regeln sehen müssen — die Bedingung der Möglichkeit freier Entscheidung für die eine oder andere Möglichkeit einer Gestaltgebung besteht beim *organum* offenbar, ausweislich auch der „praktischen“ Quelle des Winchester Tropars, in so geringem Umfang, daß von Komposition in einem durchaus umgangssprachlichen Sinne, nicht gesprochen werden kann. Daß das *organum* in der *Musica Enchiriadis* wesentliches Objekt des Rationalisierungsvorgangs ist, dürfte auch klar sein. Also besteht hier kein Zusammenhang, dieses Teilchen des Kaleidoskops wird also nur der Farbigkeit wegen eingebracht. Die Rationalisierung der Musik nach antikem Vorbild, das man zum Verständnis dieses Vorgangs übrigens kennen sollte, hat mit der Anwendbarkeit des Wortes *Komposition* also nichts zu tun; natürlich bildet dieser Vorgang eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß nach der „Verschriftlichung“ der Musik in oder mit dieser Kunst genau das geschieht, was adäquate Begriffsbildungen in wirklichen Wissenschaften leisten, eine vorher nicht denkbare Erweiterung des Denkmöglichen, z. B. eines Symphoniesatzes — das Erstaunliche ist, daß die gleiche Leistung, die adäquate Begriffsbildung in Wissenschaften hat, z. B. in Mathematik, auch in einer hinsichtlich der eigentlichen Wirkung „irrationalen“ Kunst ebenfalls zu vergleichbarer Erweiterung geführt hat (und die Perspektive ist damit nicht vergleichbar, weil ihre Erkenntnis konkrete Abbildungsstrukturen der Projektion dreidimensionaler Dinge in einen zweidimensionalen Raum erfast); gewisse Merkmale der Musik sind rationalen Kriterien unterworfen, dazu gehört die Raumanalogie wie die (in Grenzen) Translationsinvarianz in der Rhythmik (ebenfalls eine Raumstruktur, wenn rhythmische Gestalten gebildet werden können, invariant gegenüber Tempounterschieden), also die musikalische Gestaltbildung — und genau diese Fähigkeit sollte man mittelalterlichen *cantores*, auch wenn sie noch keine *musicici* sind, nicht einfach aberkennen, und damit die Verwendung des Wortes *Komposition* etc. zum tiefsinnigen Erörterungsgegenstand verwandeln: Auch diese *magistri cantilenae* mußten, ausweislich des Briefs von Helisachar natürlich komponieren können, wenn ganz neue Texte eine Melodie erhalten mußten — die Komposition neuer Alleluias und Sequenzen kann doch nicht von der Existenz der Rationalisierung abhängig gemacht werden; differenziert werden muß, was verschieden ist.

Man kann übrigens auch das islamisch arabische Mittelalter anführen, das, vielleicht bewußt, auf Rationalisierung im Sinne der westlichen Notation verzichtet hat, aber natürlich und geradezu dezidiert den Komponisten und sein Werk kennt, im Selbstanspruch, im Anspruch an die Hörer bzw. Käufer, ja sogar an die Nachwelt; Komponieren ist, wie dies al-Fārābī auch noch ausdrücklich sagt, eine

Leistung und Fähigkeit unabhängig von der Rationalität des Wissens um das musikalische Material; Hinweise darauf findet man leicht in der Literatur, z. B. bei Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. 4 u. ö. (vielleicht ein für Haug etwas zu umfangreiches Werk zur mittelalterlichen Musik): Wenn man schon das Thema auch grundsätzlich behandelt, sollte man doch erwarten, daß dazu die einschlägige Literatur, nämlich zur mittelalterlichen Musik zur Kenntnis genommen wird — wie man überhaupt bei Haug jede Ahnung davon, daß die Diskussion des *Werkbegriffs* direkt mit der des *Komponisten* innig verbunden ist, vermißt; nicht gerade zugunsten der Aussagekraft seines Beitrags. Hier liegt ein Teilchen vor, dessen Fehlen nicht nur das Kaleidoskop bunter machen würden, sondern überhaupt das Prinzip des zufälligen Durcheinanders aufzuheben geeignet wäre.

Und was *den Beginn europäischen Komponierens* anbelangt, da kann man ohne Beachtung der Antike — Griechenland gehört ja wohl zu Europa — nicht auskommen: Nicht nur die Tatsache, daß man Melodien notiert hat, es gibt ausreichend klare Äußerungen zur Natur des Komponisten, dessen Entscheide seine genuine Aufgabe darstellen, rational formuliert, z. B. bei (Ps.-)Plutarch. Hier liegt ein Teilchen des Haugschen Kaleidoskops, wenn man denn unbedingt ein solches haben will, vor, das notwendig in die Fragestellung einzubringen wäre: Ein Musiktheoretiker stellt fest, wo die Grenze der Theorie und damit die der kompositorischen Formgestaltung liegen, die als von der Musiktheorie selbst nicht erfaßbares „Eigentum“ des Komponisten formuliert wird — sollte man da wirklich noch an einer Berechtigung zweifeln, die Bezeichnung *Komponist* auf schöpferische antike Musiker anwenden zu dürfen, ja zu müssen, zumal wenn der antike Autor hier von ποιητής spricht? Nein, es handelt sich nicht um irgendwie textgezeugte Musik nach Art der Ideologie Georgiades'scher Epigonie, es handelt sich um die von dieser Schule völlig übersehene eigenständige instrumentale Musik: Einen aulodischen Nomos konnte man vielleicht auch singen, vielleicht, es handelt sich aber zwangsläufig um reine, reinste Instrumentalmusik, von der wohl Aristoxenus in dieser Plutarch zugeschriebenen Überlieferung spricht. Daß man „zur“ Kithara vielleicht noch singen konnte, ist bezeugt, daß man gleichzeitig singen und den Aulos spielen konnte, dürfte jedoch weniger leicht belegbar sein; immerhin, Louis Armstrong singt ja gelegentlich — nachdem er die Trompete abgesetzt hat. Von antiken auletischen Nomoi wird derartige Praxis jedoch nicht überliefert (man denke an *I double dare you* — nicht von Olympus). Damit dürfte wohl klar sein, daß nicht erst in nachchristlicher Zeit mit vollem sprachlichen Recht von „Komponist“ gesprochen werden muß. Übrigens gibt es auch darauf ausreichend Hinweise in der Literatur; und warum sollte eigentlich das Σέκιλος Lied nicht als Komposition verstanden werden dürfen, oder auch der, leider sehr fragmentarisch überlieferte christliche Hymnus, warum sollte man die klare Aussage von Boethius zur Funktion der Notenschrift eigentlich ganz übersehen, obwohl er poetische und musikalische Schöpfung hier gleichsetzt? Daß damit übrigens aus der Antike der Begriff und die Vorstellung des Komponisten direkt ins Mittelalter gelangen konnte, beweist kein Geringerer als Hucbald; ein rationaler Theoretiker und Denker.

Daß man zu den literarischen Nachrichten über die Übermittlung des Römischen Chorals ins Frankenreich wissenschaftlich seriöse Ausführungen in der Literatur lesen kann, erfährt der Leser von Haugs Beitrag auch nicht; welcher Bezug von diesen ausschließlich die Übermittlung, nicht die Entstehung betreffenden Nachrichten zur Frage nach dem *Komponieren* im 9. Jh. haben sollen, bleibt jedoch auch bei Haug unerfindlich — daß man sehr wohl in Karolingischer Zeit den Schöpfer einer (liturgischen) Melodie kennt, ist ebenfalls in der Literatur ausführlich und im Gesamtzusammenhang der Frage nach dem Sinn der Kategorie des *Werks* in mittelalterlicher Musik behandelt worden, leider sind auch diese Belege Haug entgangen. Daß in den Legenden zu Karl d. Großen von Notker gerade zur Differenzierung von (reiner) Ausführung und Schaffen von Melodien einiges zu lesen ist, soll das unbeachtlich sein?

Die Frage, ob man im 9. Jh., ob man davor, z. B. bei der Entstehung des Chorals komponiert habe, erscheint abwegig, denn was sollte die Alternative sein? Daß man improvisiert? Diese Vorstellung, so lieb sie auch, in welcher Form auch immer, den Nachfolgern der *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* auch sein mag, erscheint schon in Hinblick auf den Choral als unhaltbar: Wie bereits bemerkt, müßten dann ja auch die Formeln variabel erscheinen, zumal sehr häufig gebrauchte, d. h. man müßte Formeln besitzen, deren jeweilige Repräsentanten aber in, dann zu bestimmenden Grenzen variabel sein müßten — weder in AR, noch in Greg wird man solchen Formeln eindeutig begegnen können, selbst die angesprochene Haassche Formel ist fest, sonst könnte Haas sie ja gar nicht wiedererkennen; und grundsätzlich ist der Gebrauch von Formeln kein Argument für Improvisation; warum sollte man nicht mit Formeln komponieren, z. B. Individualität in der Auswahl der Formeln und eventuell aus dem individuellen Kontext heraus gegebene Veränderungen anführen (daß es kleinere Varianten, vor allem in der Schreibung gibt, läßt sich auch nicht als Grund für die Annahme einer rein improvisatorischen Existenz des ursprünglichen Chorals anführen, die Melodiegestalten sind angesichts ihrer Überlieferung zu gleichförmig).

Gerade diese gestalthafte Eindeutigkeit, modulo Anpassungen an den Kontext nach dem „Gregorianischen Anpassungsgesetz“ läßt sich gerade nicht improvisatorisch erklären, wie auch die Vorstellung, daß etwa im Rahmen der Notation vollständiger Gesangbücher eine so totale Angleichung der als solche ja immer erkennbaren Formeln aus variativ improvisatorischen Vorgaben entstanden sein müsse, schon deshalb eine absurde Annahme ist, weil sich für ein improvisatorisches Denken von Musik überhaupt kein Grund einstellen konnte, die Formeln dann so total anzugleichen. Weil man, natürlich nur den begabten *cantores* auswendig Singen zutrauen kann, hätte eine Niederschrift nach „Gehör“, ein Tondiktat sozusagen trivialer Weise zu einer Fülle an Varianten von Formeln führen müssen; wenn dies nicht geschehen ist, und man auch keinen Grund für eine derartige Angleichung als Hypothese finden kann, dann muß man eben die gestalthafte Festigkeit der Formeln akzeptieren und kann dementsprechend die Entstehung solcher festen melodischen Gestalten denn auch der Umgangssprache entsprechend als *Komponieren* verstehen, von was sollte man denn sonst sprechen, wenn dies schon Hucbald so klar tut, und zwar genau bei der Besprechung der Notenschrift?

Von den Emanationen einer *chant community*? Die sollte man dann doch ein wenig konkretisieren: Es geht kaum an, Musik aus einer solchen *community* im Sinne eines übergeordneten Gattungsbegriffs irgendwie kollektiv entstanden zu sehen, um dann die einzelne Verwirklichung als, in Platonischem Sinne unvollkommene, konkret variative Individuation dieser allgemeinen Gattung anzusehen; Unsinn wäre das. Und wer so wenig wissen sollte, daß er die exordialtopischen adhortativen Anfänge von westfränkischen Sequenzen, wie ... *canamus* ... etc., als Ausdruck einer entsprechenden Wirklichkeit sehen will, der möge die Untersuchungen solcher Topik in der Literatur zur Kenntnis nehmen.

Etwa von Improvisation in welchem Sinne auch immer, der zur strengen Lehre der *oral tradition* Traditionalisten jeweils passen sollte, zu sprechen, ist angesichts der klaren Überlieferung offenbar nicht adäquat: Diese Überlieferung ist in einer Weise fest, die anderer mittelalterlicher Überlieferungspraxis, z. B. volkssprachlicher Liedtexte, hinsichtlich Festigkeit zumindest ebenbürtig, wenn nicht erheblich überlegen ist. Hätte es also eine improvisatorische Praxis gegeben, die keine festen Melodiegestalten kennt, müßte man erklären, warum die Überlieferung auch in verschiedenen Regionen so gleichartig ist: Hätte es nicht, wenn man den Gedanken etwas weiter spinnt, Proteste gegen eine schriftliche Einheitspraxis, einer einheitlichen Melodiegestalt von allen Seiten geben müssen, wenn man, den hübschen Deutungsphantasien folgend voraussetzt, daß ja keiner der *cantores* oder ihrer *magistri* wissen konnte, was eine feste Melodiegestalt ist. Zu allem Ärger kommt aber noch hinzu, daß keine literarische Quelle von einer westeuropäischen Tagung von Herrschern berichtet,

die eine Einheitsfassung — woher auch immer bewußt — allgemein durchgesetzt haben könnte oder sollte, „statt dessen“ nutzt jeder, sozusagen an jeder Ecke des fränkischen Abendlands, ja darüber hinaus, wenn auch sicher nicht sofort in Benevent, doch tatsächlich immer den gleichen Gesang, übrigens ohne Varianten, aus welchen Gründen, z. B. der Vermeidung von „falscher“ Chromatik wegen, grundsätzlich zu perhorreszieren; also kompositorische Veränderungen hat es immer gegeben, mit welcher Begründung auch immer: Die Zisterzienser Choralreform war sich sicher, den authentischen Gesang Gregors wiederhergestellt zu haben! Es folgt damit, daß man auch dem mittelalterlichen und frühmittelalterlichen *cantor*, *sed non musicus* eben dieselbe musikalische Fähigkeit zur Gestaltbildung zuerkennen muß, die auch die abendländische Musikkultur insgesamt kennzeichnet; auch er wird gehört haben, daß die Haassche Formel ihre Gestalt bewahrt, wenn man sie transponiert, d. h. auf verschiedener Tonhöhe hört, selbst wenn der von M. Haas gebrauchte PC dies vielleicht noch nicht so hört.

Übrigens wird die gestaltmäßige Festigkeit bzw. Eindeutigkeit der Formeln auch durch die Hypothese Levys nicht leichter erklärbar, d. h. durch die musikhistorisch so wenig wie physikalisch die Untertonreihe nachweisbare Voraussetzung eines notierten Urgraduale verständlich: Man muß notwendig voraussetzen, daß die melodischen Gestalten der Formeln absolut fest waren; das ist als Vorstadium auch für ein, eben *unauffindbares*, notiertes Urgraduale nicht zu vermeiden.

Man kann oder sollte also, wenn man das Wort *Komponieren* auf die einstimmige Musik des Mittelalters, einschließlich des Chorals anwendet — und dies nicht zu tun, gibt es keinen ersichtlichen Grund — nach konkreten Merkmalen suchen, die den ja umgangssprachlichen Bedeutungskreis dieses Wortes in Hinblick auf das Objekt sinnvoll spezifizieren können. Natürlich wird man reine Formeladaption nicht als Komposition verstehen, also die Nutzung z. B. einer antiphonalen Meßpsalmodie, wenn man, ebenfalls der umgangssprachlichen Bedeutung dieses Wortes folgend, die Erfindung von an merkbarer Stelle individueller, neuer melodischer Form erwartet (anders ist dies bei der Zusammenstellung von, eventuell alternativen, Formeln oder Wendungen oder ihrer partiellen Nutzung). Also wird man bei einem sinnvollen, methodisch heuristisch Erkenntnis schaffendem Wortgebrauch auf die mittelalterliche Einstimmigkeit angewandt das Kriterium der Individualität in einem nicht zu geringen, z. B. mehr als nur die Länge einer Rezitativpartie betreffenden, Ausmaß für die jeweilige Melodie anwenden wollen; total geregelte Formeln für vergleichbare Prosatexte sind natürlich in ihrer Anwendung keine Komposition — sie müssen jedoch irgendwann einmal zusammen mit den Mechanismen der Adaption auf Texte verschiedener Länge erfunden, also komponiert worden sein; ja, aber sicher, auch eine Psalmodie des Invitatoriums muß zur Zeit Hartkers und davor doch von irgendjemand erdacht worden sein; selbst die Rationalität des liturgischen Rezitativs ergibt sich doch nicht etwa durch Konventionsbildung aus dem Herzen eines *chant* Kollektivs?

Daß der Grad an Individualität auch bei stark formelhaften Gesängen im Choral ein passendes Kriterium, sozusagen ein erfüllbares Kriterium darstellt, können die Schemata in W. Apels Buch, wie auch schon die Arbeiten von W. H. Frere in ausreichender Fülle belegen; man findet Beispiele für individuelle Gestaltbildungen, auch und gerade in stark durch Formelgebrauch bestimmten Gattungen, sogar einschließlich des *tractus* (und auch dessen „Formel“ muß ja wohl komponiert worden sein), in erstaunlicher Anzahl: Die Annahme, daß, vor allem in Greg, aber nicht nur da, individuelle Melodien durch, nicht notwendig nur durchgehende, sondern auch partielle individuelle Formentscheidungen bestimmt sind, liegt auf der Hand. Aufgrund der angesprochenen Eindeutigkeit der melodischen Gestalten muß man auch hier von individuellen Schöpfungen sprechen — und wie anders als durch kompositorischen Entscheid sollten die zustande gekommen sein; das gilt übrigens auch für eindeutig sekundäre Formveränderungen, z. B. aus tonalen Gründen, die ja auch nicht ganz ohne ästhetische

Gesichtspunkte Gestalt gefunden haben; also erscheint auch von daher die Anwendung des Wortes *Komponist* oder *Komponieren* nicht gerade als nicht trivial.

Nun mag dieses Kriterium nicht ausreichend erscheinen, wenn man sozusagen einen Grad an *Komponiertheit* bestimmen will, also nach der Komplexität der kompositorischen Entscheidungsmöglichkeiten fragt, was ja nicht ganz unbillig ist: Eine Folge von nicht oder wenig aufeinander bezogenen Melodieteilen erscheint nicht als Ausdruck einer weitreichenden kompositorischen Planbarkeit von Musik — daß Tonsystem und eventuelle tonale Richtlinien als intuitive Regeln immer gewisse Zusammenhangsfaktoren darstellen, ist nicht notwendig Ergebnis kompositorischer Entscheidung.

Daß das Wort *Komponieren* in seiner für die Umgangssprache unausweislichen Vagheit das Kriterium der freien Entscheidung, der Erfindung von Neumen (im Sinne Guidos), der Planung u. ä. einschließt, ist wohl klar. Damit aber kann man eben nach dem Grad der Entscheidungsmöglichkeiten bei der Komposition einer Melodie fragen; fragt man Guido von Arezzo, so findet man, daß wenigstens ideal der Sinn einer Melodie in der Relation aller Teile zueinander besteht, wobei sich eine Hierarchie bildet, also mehrere aufeinander bezogene, nämlich ästhetisch, *neumae*, einen Teil bilden können, der auf einen anderen, entsprechend gebildeten Teil ebenfalls wieder bezogen ist; ein Modell ist das, das den Sinn von Musik erst im Erfassen aller solcher Relationen und der einzelnen Gestalten als musikalische Formen an sich, sieht. Man kann also vom Komponisten einer mittelalterlichen Melodie erwarten, daß alle Teile aufeinander bezogen sind; daß das auch, und damit natürlich vorbildlich für Greg der Fall ist, in einer ästhetisch erstaunlichen Fülle, die sich nicht nur, aber auch in musikalischen „Reimen“, Regelmäßigkeiten, „Zitaten“ etc., schließlich auch in tonräumlichen Dispositionen pro Abschnitt wiederfinden läßt, muß sich jedem Hörer des Chorals zwangsläufig kundtun.

Damit aber kann man die Frage nach *Komposition* doch ein wenig von ihrer Vagheit befreien und spezifizieren, bzw. als im Grunde überflüssig oder unbrauchbar auch schon für den Choral betrachten und die Regel geben: Betrachtet die überlieferten Formen, da ist viel zu finden, sehr viel. Es reicht dazu allerdings kaum, eine einzige Melodie an einigen Stellen zu betrachten, dazu ist nicht nur Beispielfülle von Einzelformeln, sondern auch Rekurs auf ihren gesamten möglichen Kontext unabdingbar, will man nicht nichts sagen. Und die Annahme, daß etwa nur oder bevorzugt Melismen, als reine Musik, eigentlicher Ausdruck oder Prüfstein für *Komponiertheit* sein müßten oder könnten, daß also die Melodik zu stark vom Text abhänge, als daß sie komponiert sein könne, erscheint hochgradig absonderlich, angesichts des Umstands einmal, daß die wesentlich textverbundenen Gregorianischen Gattungen vom Text her ja nur „Stellen“ für musikalische Form erhalten, also Stellen für eine initiale oder finale Wendung, z. B. dadurch, daß der Komponist aus dem Text mehr syntaktische *incisiones* herausliest, als der Grammatiker bzw. *lector* dies tun würde oder könnte; es dürfte bekannt sein, daß dies eines der Mittel ist, mit der der Gregorianische Komponist den musikalischen Aufwand steigert, manchmal deutet er ein einzelnes Wort als *incisio*, um auf diese Weise Anlaß für musikalische Bewegung zu erhalten, eine kompositorische Möglichkeit — die kompositorische Freiheit ist damit zwar etwas stärker gebunden, an die so gesetzten Zäsuren, zum anderen besitzt sie aber gegenüber reinen Melismen aber nur ein weiteres Hilfsmittel für die Erfindung, eben die Bildung von *incisiones*; wie einige Offertorien zeigen, kann man ja auch den Text regelrecht „vergewaltigen“, um Platz für mehr musikalische Form zu erhalten; daß Amalar dies nur semantisch interpretieren kann, sagt nichts über die ursprüngliche, vor allem aber über die musikalische Bedeutung, denn dazu kann gerade er nichts sagen, ja er bemerkt nicht einmal, daß seine „malende“ Deutung der Form der mit den Textwiederholungen verbundenen Musik völlig widerspricht.

Zum anderen aber, erweisen sich natürlich auch schon Gregorianisch die Melismen oft genug als Träger „motivischer“ Beziehungsbildungen, oft genug recht origineller Art, die sich aber von melo-

dischen Beziehungen „über“ Text nicht grundsätzlich unterscheiden: Der Karolingische Komponist, den es ja trivialer Weise gegeben haben muß, hatte also ausreichend Vorbilder, daß man nach dem Grad der Komplexität kompositorischer Entscheidungsmöglichkeiten fragen kann. So kann man vielleicht die Anwendung des Wortes *Komponieren* u. ä. auf mittelalterliche Einstimmigkeit sinnvoll leisten — nur, zu assoziationskaleidoskopischer Vagheit gibt dieser Gebrauch keinen Anlaß oder Grund. Methodisch sollte man also vielleicht doch etwas sorgfältiger vorgehen, ume twas sagen zu können. Die „Komponiertheit“ der Melodien ist trivial, Improvisation ist in den überlieferten Quellen nicht ausreichend belegbar, so daß sich die Frage nach „Komposition“ o. ä. letztlich „nur“ auf die Analyse der Melodien beschränken muß — daß die heute noch überlieferten Melodien einmal geschaffen, d. h. im speziell musikalischen Fall eben komponiert worden sind, das dürfte ja wohl trivial sein, sie sind ja wohl einmal so entstanden, wie sie sind; wie man am Beispiel der Meßantiphonen sehen kann, bieten diese schöne Beispiele.

Nun bleibt natürlich noch eine andere Seite, die nämlich der Selbstwertung des Komponierens bzw. seiner Wertung durch die Zeitgenossen, die Mitglieder der Haasschen *chant community*, die nicht selbst gesungen, sondern, mit mehr, wie nach Notker Karl d. Gr., oder weniger ästhetischer Freude und Kompetenz zugehört haben. Wie schon Schleiermacher, von Haas unbemerkt, bemerkt hat, stellen die, die Kunst genießen gegenüber denen, die Kunst machen, ja nur eine sozusagen weniger intensive grundsätzlich aber gleiche Sorte Menschen wie die Künstler dar; daß eine *chant community* diese Rezipienten, Konsumenten o. dgl. notwendig mit einschließt, sollte man übrigens beachten.

Zu dieser Frage gibt es ausreichend und ausführliche Literatur, schließlich ist das ein Teil der Wertungsgeschichte mittelalterlicher Musik, Haug scheint dies für irrelevant zu halten, oder hat es schlicht übersehen. Nun besteht hier gerade für das Mittelalter ein gewisses Problem, einmal hat man natürlich die Tradition der Exordialtopik, die nach antiker Urväterart Dichten häufig, eben topisch als quasi aktuelles *Singen*, als quasi spontanes *Lossingen* darstellen läßt, auch wenn, wie man von Vergil weiß, das Epos kaum von einem in die Saiten singend greifenden Dichter geschaffen worden ist (obwohl man ja eigentlich die ganze Diskussion über Homer erledigen könnte, wenn man nur die angegebene Quelle ernstnimmt: *ἔνεπε μοῦσα ...*, denn die wird doch nicht mehrmals und variabel eingeben). Damit hat man einmal den ganzen Bereich der Inspirationstopik zu beachten, z. B. den benetzenden Jordanstrom, bei Gregor wird das dann zur Taube, die die Neumen diktiert, und eine Möglichkeit, die Erfindung von Melodien direkt literarisch auszudrücken, ohne daß man etwa wissen könnte, daß die, eventuell gegebene Melodie, auch wirklich vom *Sänger* des Textes aus musikalisch *gesungen* worden ist, wer hat den *modus Liebinc* erfunden, der Dichter oder ein professioneller Musiker? Gab es Arbeitsteilung? Fragen, die eher uninteressant sind, wenn man Melodie und Text hat, oder auch nur die Melodie, denn sie sind trivial oder unlösbar.

Zum anderen aber besteht ein gewisses Problem darin, daß im Mittelalter zulässige, d. h. der literarischen und geistigen Reflexion würdige Musik nur und ausschließlich liturgisch sein muß und kann — das gibt Augustin vor, auch dies übrigens ein zentrales Thema einer Arbeit zur Wertungsgeschichte mittelalterlicher Musik. In dieser Einschränkung, die für Augustin die einzige Möglichkeit ist, Musik überhaupt zuzulassen, kommt aber dem *Sänger* als solchem höchstens ein untergeordneter Rang zu — vor allem eine ethische Regel, seine hohe Begabung bescheiden zum Nutzen aller einzusetzen, nicht stolz zu werden, sondern alles nur dem Herzen entströmen zu lassen, zu singen und zu leben in gleicher Weise das Lied des Herrn. Für eine literarische Beachtung kompositorisch herausgehobener Fähigkeit ist da natürlich von vornherein wertungsmäßig wenig Raum — die Wertung musikalischer Fähigkeit durch Gregor ist hier exemplarisch!

Auch Helisachars Bezugnahme auf die Fachmusiker, die *magistri*, läßt nicht erkennen, daß Helisachar

deren Tätigkeit für literarisch darstellenswert gehalten haben könnte. Hier leistet erst die Rationalisierung der Musik, die „Anbindung“ des Chorals an eine *ars* die Möglichkeit einer neuen, Augustins Ansatz eigentlich widersprechenden Wertung. Auch die Art, mit der Augustin an der bekannten Stelle den liturgischen Sänger anführt, läßt sich nicht im Sinne einer besonderen Wertung der Vertreter dieses Amtes sehen, er erscheint eher als „Dienstleistender“ auf unterer Ebene, wesentlich ist das Erleben des an der Liturgie Teilhabenden, des Nutzers dieser Dienstleistung.

Das fiktive Bild des spontan in die Saiten greifenden und sein Lied singenden Dichters oder dichtenden Sängers, das ja bis heute mystische Vorstellungen über eine ursprüngliche Einheit von Musik und Sprache in irgendwelchen goldenen Zeiten nährt, gibt ein Bild, das von vornherein wenig Raum für eine literarisch klare Trennung zwischen Ausführung und Ausgeführtem schaffen kann; damit aber ist schon von literarischer Tradition her kaum zu erwarten, daß musikalische Schöpfung und Ausführung gegebener Form eine adäquate literarische Darstellung finden kann (in der volkssprachlichen Epik des 12. und 13. Jh. ist dies dann anders: Horn ist Erfinder der von ihm komponierten, und als käuflich erwerbbar betrachteten Melodie). Auch für die Beurteilung dieses Problems — man kann nicht Aussagen erwarten von Quellen, die solche Aussagen gar nicht leisten können — und seiner wertungsgeschichtlichen Implikationen liegt ausreichend ausführliche Literatur vor, die dann auch zu beachten ist, wenn man nach einer Differenzierung zwischen Schöpfer und „nur“ Ausübendem fragen sollte, also nach der Unterscheidung zwischen Komponist und Ausführendem als Merkmal der jeweiligen Zeit — die literarischen Ausdrucksmöglichkeiten stellen hier eine wesentliche, daher notwendig zu beachtende historische Gegebenheit dar; auch hier gäbe es für eine Betrachtung der Anwendbarkeit eines, wie unspezifisch auch immer, Begriffes *Komponist/Komposition* o. ä., ersichtlich einiges zu beachten, bevor man glauben kann, irgendetwas darüber sagen zu können.

Vielleicht ist diese topische Fiktion auch ursprünglicher Ausdruck eines grundsätzlichen Erlebens von Musik: Was schert es den Hörer, ob das Vorgetragene von dem aktuell auftretenden Sänger/Musiker nur vorgetragen oder auch geschaffen worden ist — die (fiktive?) Tradition über alte Melodien wie z. B. des Olympus zeigt übrigens, daß auch für die Musik das gilt, was für den Homervortrag, also die Poesie selbstverständlich war. Und so muß es kein Hinweis auf entsprechende Unfähigkeit zur Unterscheidung der beiden Seiten des musikalischen Vortrags sein, wenn Notker von dem Verwandten Karls spricht, der *optime ... in quadam festivitate caneret Alleluia*, also nicht gesagt wird, ob vielleicht ein selbstgeschaffenes Melisma gesungen wurde. Solche Differenzierung ist literarisch nicht zu erwarten (I, 18), denn wenn es notwendig erscheint, kann Notker auch noch klarer differenziert formulieren, I, 33:

Habuit incomparabilis Karolus incomparabilem clericum in omnibus. De quo illud ferebatur, quod de nullo unquam mortalium, quia videlicet et scientia litterarum saecularium atque divinarum (entsprechend der Einteilung von Cassiodor, eine Anwendung der Katalogfigur)
cantilenaequae ecclesiasticae vel iocularis, novaque carminum compositione sive modulatione,
insuper et vocis dulcissima plenitudine inestimabilique delectatione cunctos praecelleret
...

Das weitere Schicksal des Betreffenden ergibt sich aus der liturgischen Wertung, daß nämlich der Hochmut, die mangelnde Demut vor dem, dem die Begabung eigentlich zu danken ist, zur Sünde und damit zur Vernichtung führt: Der Sänger wird eines Tages zu einem Kohlenaschehäufchen. Von Interesse ist hier einmal die bemerkenswerte Übertragung der Zweiteilung von Weltlich und Geistlich in den Wissenschaften auch auf Musik, die Augustins Wertungsvorgabe radikal widerspricht, zum andern aber die klare Differenzierung zwischen Besonderheit der Ausführung und entsprechen-

der Fähigkeit in *nova compositio carminum*. Weil es Notker, ausweislich auch der wunderschönen Stimme, klar um musikalische Fähigkeiten geht, übrigens nicht etwa spezifisch um musiktheoretische Kenntnisse, kann man den Begriff *carmen* hier auf die Musik beziehen, von poetischen Fähigkeiten wird nichts gesagt. Damit aber ist klar, daß für Notker als Zeuge seiner Zeit, die entsprechende Differenzierung trivial ist, der Begriff der *compositio* auch in der Ausdrucksweise der Zeit seine Berechtigung, ja Natürlichkeit besitzt, daß also, und hier wäre Haug zuzustimmen, die Diskussion um *Komposition* etc. im Mittelalter genau die Chimäre — man kann ja auch *Phantom* sagen — ist, die auch die scheinbar so tiefst sinnige Frage nach dem Werkbegriff in wie emphatischer Weise auch immer charakterisiert. Die absurde Vorstellung, die durch C. Dahlhaus in die musikgeschichtliche Betrachtung geworfen wurde, die von den verschiedenen Paradigmata, die dem Mittelalter in Musik als Paradigma — auch so ein schönes Wort — nur die Tonleiter unter der Spezifikation *perfectum et absolutum* „erlaubt“ habe, ist angesichts der klaren Gegenbeispiele, genannt sei nur Abaëlard, tatsächlich ein rein chimärisches Phantom. Ergebnis ist also, daß, so seltsam das dem modernen an Musik von Beethoven gewöhnten Betrachter auch vorkommen mag, die Einstimmigkeit natürlich komponiert war, ob von Gregor, der wohl keine einzige Melodie erfunden hat, oder sonst wem auch immer, die Schöpferfähigkeit war, wie zu erwarten natürlich geläufig (auch zur Tradition von Gregor als Melodienkomponist liegt einige ausführliche Literatur vor, die man beachten sollte, will man schon ein historisch einigermaßen passendes Kaleidoskop bauen). Die Brauchbarkeit des Verfahrens, irgendein assoziationsfähiges Wort zu nehmen, um dann nach seiner Anwendbarkeit auf oder Erfüllbarkeit durch eine musikalische Epoche oder gar Epochen zu suchen, scheint doch recht eingeschränkt wissenschaftlich brauchbare Ergebnisse liefern zu können; dies wird allerdings natürlich mehr als aufgewogen dadurch, daß man tiefe Ahnungen andeuten kann, ohne sich allzusehr durch die historischen Gegebenheiten gestört fühlen zu müssen.

Man kann eine nachdenkenswertere Verwendung des Wortes *componere* auch bei Aurelian finden. Hierzu gibt es einen Verweis nebst Zitat von Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, Heidelberg 1989, S. 232 (nebst Nachtrag, S. 345), wo die Stelle zitiert wird. Auch wenn das als ebenso irrelevant bewertet wird wie die da davor zu findenden Aussagen Assers, wird man doch kaum an Aurelian vorübergehen wollen; da dies offenbar der Fall ist, sei hier nochmals auf die Stelle aufmerksam gemacht, wo es heißt, daß ein Blinder als *auctor*, sogar namentlich als *Victor* bekannt, eines textlich, weil nicht biblisch, etwas suspekten Resp. *Gaude Maria ... Gabrielem archangelum* genannt wird, der (sonst) die Melodien *memoriter a cantoribus didicisset* und dann plötzlich am Altar einer bestimmten Römischen Kirche stehend, *Divino nutu favente* — geradezu wie Pythagoras — *composuit responsorium*. Natürlich wird man darunter auch die Verfassung des Textes sehen müssen, nur muß der Blinde, der dadurch plötzlich wieder sehend wird, dazu auch die Melodie verfaßt haben, denn wie anders hätte ein Responsorium sozusagen so spontan das Licht der Welt sehen können, als durch Vortrag. Wenn also Notker das Wort *componere* direkt auf das Erschaffen von Melodien anwendet, wird man aus Aurelians komplexem Wortgebrauch, nämlich dem Bezug auf den Text und die Melodieerfindung oder Adaption und Zusammenstellung der verfügbaren allgemeinen Wendungen, schließen können, einmal daß die Erschaffung, *compositio*, eines Textes gleichwertig mit der Erschaffung einer Melodie gesehen werden konnte, zum anderen, daß bei solchen Liedern, deren Sinn nur in der liturgischen Anwendung liegen kann, die Melodie ebenfalls Teil der *compositio* war. Daß Wort hat eine breite, jeweils aus dem Zusammenhang erkennbare Verwendbarkeit, eben da wo es um ein Erschaffen geht. Klar ist auch, daß für Aurelian die *melodiae* in ihrer bestimmten Gestalt erlernbar waren und erlernt werden mußten. Für den Dichter, der im 12. Jh. diese Legende poetisch formuliert, ist dann, charakteristischer Weise ein Wissen der *ars musica* Voraussetzung für die Fähigkeit des Blinden (vgl. dazu den angesprochenen Nachtrag); und wenn man Aurelian hier adäquat liest, wird man entsprechend folgern müssen, daß er mit ... *cum memoriter a cantoribus cantilenarum didicisset melodias* notwendig nicht nur die Adaption von Melodien auf verschiedene Texte gemeint haben dürfte, sondern den Umstand, daß der Blinde (choralisch korrekt) singen gelernt hat — für Aurelian wäre die Anwendung des Begriffs *ars musica* in diesem Fall nicht möglich, denn er sagt ja ausdrücklich von den vor ihm kunstvoll „Singenden“, daß sie darin zwar hervorragend waren, aber von der *ars musica* nichts verstanden haben; ein Unterschied zwischen

den betreffenden Zeiten, die nicht ganz ohne Bedeutung ist (blind ist der *auctor* nicht deshalb, weil er nicht lesen konnte, nämlich Neumen, sondern weil darin das Wunder und die Zulässigkeit dieses Resp. liegt!).

Damit aber wird klar, daß Aurelian mit *cantilenarum melodias discere* die Gesamtheit sängerischer Fähigkeiten meint; und damit wird eben auch klar, daß der Blinde Text und Melodie geschaffen hat, spontan, dann aber als eindeutig erhaltene bzw. gegebene Melodie (heute wohl mit anderem Text des Versus; die Tonart des Responsum stimmt mit Aurelians Angabe überein, und Text, d. h. als Lied) ed. Gushee, S. 105; daß ein Text auch in einem liturgischen Lied mit der Melodie nicht eine untrennbare Einheit bildet, kann man aus dem Text Aurelians an so vielen Stellen entnehmen, daß man eventuelle Zweifler auf die Lektüre dieses Textes verweisen kann und muß (in dem zitierten Anhang wird einmal versehentlich statt nur von Responsorium von Gradualresponsorium gesprochen, was zu verbessern ist).

Auch die Inspirationstopik gibt einen literarischen Ausdrucksrahmen, der zu beachten ist: Wenn das Lied als göttliche — ob vermittelt Musen (für Christen weniger passend) oder Jordan gemeint sind, ist hier weniger von Interesse — Eingebung formuliert wird, und das in Übereinstimmung zur Exordialtopik des fiktiven ad hoc Singens, dann ist die Betonung des Schöpfertums natürlich nicht in dem Sinne möglich, wie es einer säkularen Kultur selbstverständlich erscheint — auch Haydn hat trotz seiner Gebete vor kompositorischer Arbeit seine Werke gerne gut verkauft; schon Johannes Cotto beruft sich explizit auf seine Schaffenslust, also auf sein Komponieren und dessen Wirkung auf die „bezahlenden“ Hörer; es muß also kein absoluter Gegensatz bestehen, nur für den literarischen Ausdruck besteht hier eine gewisse Schranke, was die angesprochene Darstellung des komponierenden Gregor nebst eingebender Taube zeigen kann. In diesen Zusammenhang gehört aber auch die Beobachtung, daß in Handschriften zum liturgischen Gebrauch traditionell die Nennung von Autoren nicht gerade häufig begegnet, so daß natürlich die Komponisten — Komponistinnen wie Hildegard treten später allerdings sehr dezidiert als solche auf, immer aber unter dem Inspirationsmodell — von Sequenzen geradezu grundsätzlich unbekannt bleiben mußten, wenn sie nicht in spezieller Sammlung als Autoren auftreten, dann auch klar von der musikalischen Schöpfung getrennt.

Es wird deutlich, daß eine historisch einigermaßen sinnvolle Betrachtung der Frage nach der Wertung des Schaffens von Melodien vorab einige Sachverhalte beachten muß, die nicht einfach übersehen werden können. Der Beitrag von Haug läßt auch hier die zu erwartende und ersichtlich nicht ganz überflüssige Beachtung vorliegender Diskussionen direkt betroffener Fragen nicht erkennen. Aus diesen könnte man z. B. auch entnehmen, daß trotz der sozusagen vorgängigen literarischen Einschränkung die Unterscheidung zwischen Geschaffenem und Ausführung nicht etwa unbekannt ist, gar als Bestätigung tiefster Vorstellungen über Entstehung von Musik aus sängerlichen Kollektiven musikproduzierender Genossen eben dieses Kollektivs. Sicher ist das Entstehen von Konventionen und auch Melodien gerade im Choral nicht mehr festzustellen (von dem Blinden abgesehen), die musikhistorischen Bedingungen bei der Komposition der Melodien und ihrer sekundären Veränderungen sind nicht mehr faßbar, daß dieser Umstand aber Grund dafür wäre, sich über die Anwendbarkeit des Wortes *Komponist/Komponieren* auf irgendeine Epoche abendländischer und arabisch-islamischer Musikgeschichte tiefe Gedanken machen zu müssen, ist nicht ersichtlich.

Es ergibt sich somit einmal die Notwendigkeit, die Verbundenheit entsprechender Fragestellungen mit der nach dem *Werk* im emphatischen und unemphatischen Sinne — zu jeder Zeit waren Schöpfer stolz auf ihr Geschaffenes, man beachte die Warnungen vor Hochmuth — in Betracht zu ziehen, damit verbunden die Notwendigkeit einer Beachtung der existierenden spezifischen Literatur, die einer analytischen Untersuchung vieler vollständiger Melodien nebst ihrer eventuellen Parallelen, also nicht nur die Betrachtung von Merkmalen einer einzigen Formel, selbst einer Haasschen Formel, und schließlich die Notwendigkeit, sich angesichts einer so allgemeinen Bedeutung des Wortes *Komponieren/Komposition* einmal der historisch angemessenen Spezifik einer mit diesem Wort „arbeitenden“ musikgeschichtlichen Betrachtung bewußt zu werden, z. B. der Formulierung von Hucbald. Dies tut man am besten durch Beachtung wenigstens der verfügbaren Quellen, wenn man die Literatur in ihrer Ausführlichkeit für zu schwierig und anstrengend zu lesen hält.

Der Hinweis auf diese Mode der Erörterungen ehemals über *Werk*, jetzt über *Komposition* etc. war

Ein bekanntes Merkmal hinsichtlich Arbeitsteilung liegt in der spezifischen Doppeltheit von Musik, es gibt Erfinder, die eine musikalische Form ersinnen und es gibt, notwendig, Interpreten; daß eine Identität beider Begabungen bestehen müsse, ist zumindest in der Neuzeit kein Dogma, Sänger und Komponist sind zwei verschiedene Berufungen; das ist trivialer Sachverhalt — nur für das Mittelalter, da muß aus irgendeinem Grund eine grundsätzliche Nichtgeltung dieses Prinzips gegolten haben⁷⁵; niemand weiß oder kann durch Quellenver-

notwendig, weil Verf. seinen Gebrauch des Wortes, meist in dem Sinne des „Grades an Komplexität“, vielleicht stilistisch nicht gerade schön, also der Frage nach den verfügbaren kompositorischen Freiheitsgraden und damit der Komplexität der verfügbaren Formmittel, nicht in dem Dunstkreis der angesprochenen Beiträge angesiedelt, oder, um schöner zu formulieren, verortet sehen will; daß der Choral nicht improvisiert, sondern entstandene Form, also komponiert ist, dürfte keine überraschende Erkenntnis sein, allein schon „Zitate“ und rein musikalische „Reime“ wie „Assonanzen“ lassen hier Freiheiten erkennen, die Bestimmung des Grades an kompositorisch verfügbarer Komplexität dürfte eine interessantere bzw. überhaupt die wissenschaftlich ernstzunehmende Frage darstellen.

Es ist sicher hübsch, wenn Jüngere nochmals Entdeckungsfahrten in bereits bekannte Gebiete machen, in der Wissenschaft jedoch dürfte es ein merkwürdiger Brauch sein, bereits ausführlich behandelte Bereiche als Neuentdeckungen anzupreisen, nur weil man die vorliegenden Hinweise nicht kennt. Wenn übrigens R. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 52 ff., so sicher vom *Magnus liber organi* als nur *angeblichem Werk* (also wohl einer Sammlung von Werken) spricht, sollte beachtet werden, daß Notkers *Liber ymnorum* ja wohl auch als *Werk* zu bewerten ist — und die Notierbarkeit von Musik zu Leonins Zeit, ob diese nach Haas *verwirrend* ist oder nicht, ist ja wohl gegeben, weshalb die Angaben des bekannten Anonymus 4 (nicht IV, denn den gibt es in Coussemakers Ausgabe auch!) nicht einfach wegen moderner musikwissenschaftlicher Ideologeme zu bezweifeln sind: Nicht alle, die auch im Mittelalter komponierte Musik aus den Quellen kennen, sind zu naiv, die neuesten Moden nicht verstehen zu können: Daß die organalen Partien viele Varianten aufweisen, besagt doch nicht, daß es nicht eine ursprüngliche Fassung gegeben haben kann — auch der Choral kennt übrigens große Melismen, die dann auch in ihrer einmaligen Gestalt als solche gemeint notiert werden, warum sollte dies für den *magnus liber organi* eigentlich nicht gegolten haben, nur, um Flotzingers Modernität nachzuweisen? Auf Flotzingers Vorstellungen wird noch unten kurz einzugehen sein, in Zusammenhang mit Ekkehard IV und dessen Verständnis von notierten Gesangbüchern, das Flotzinger natürlich für irrelevant zu halten scheint.

⁷⁵**Neuestes zu Komponieren und musikalischem Werk im Mittelalter in Relation zur Neumenschrift** Die Sicherheit, mit der der große mediävistische Musik- und Neumenforscher R. Flotzinger weiß, *Von Leonin zu Perotin*, S. 141, daß *ein Verständnis als komponieren in heutigen Sinne (zumal von unveränderbaren Werken) noch nicht zulässig ist: obwohl gerade das einem offenen „Prozeß, der allein in der Niederschrift seine gültigen Konturen gewann“, in die Wiege gelegt scheint. ...*, zeigt, daß er verfügbare Quellen und entsprechende Literatur offenbar nicht zur Kenntnis nehmen will; eine Abstinenz der musikhistorischen Wirklichkeit gegenüber, die schon etwas erstaunt.

Wenn eine auf Schrift verzichtende musikalische Hochkultur wie die arabisch islamische des Mittelalters dezidiert die höchstgradige Verärgerung eines Komponisten über eine als Verbesserung, von ihm aber als Einstellung empfundene und bewertete Veränderung an seiner Komposition kennt, sollte man mit derartigen Vorurteilen vielleicht etwas vorsichtiger sein, ehe man von irgendwelchen „offenen Prozessen“ spricht, und früheren musikalischen Hochkulturen, unbemerkt, die Fähigkeit abspricht, musikalische Gestalten *in memoria* klar getrennt von anderen aufbewahrt haben zu können: Schön wäre es ja, wenn es einmal eine Quelle für Greg als *offenen Prozeß* gäbe, oder auch für andere notierten Melodien im Mittelalter: Daß Schreiber oder auch musikalische Notatoren Varianten einführen, nun, das ist doch nicht als Beweis dafür anzusehen, daß der Urheber das schon vorausgewußt haben — und, was die *Unveränderbarkeit* anbelangt, wäre zu fragen, ob noch J. Offenbach niemals komponierte Werke den Aufführungsbedürfnissen angepaßt hat, ob Mozart Musik nicht für verschiedene Besetzungen mit verschiedenen Kürzungen umgeformt hat — so trivial oder naiv, wie das in den Worten von Flotzinger erscheinen könnte, ist die Wirklichkeit nun auch wieder nicht: Wenn

weise angeben, warum das so sein muß, aber wie auch im Rahmen der Georgiades Epigonie in

Perotin die Vorgabe von Leonin verändert hat, ist damit doch wohl nicht gesagt, daß Leonin diese Veränderungen schon beim Komponieren — von nichts dürfte auch Musik nicht entstanden und aufs Pergament gekommen sein — vorausgesehen hat. Es wäre wirklich ganz nützlich, wenn selbst so große Autoren wie R. Flotzinger auch einmal andere Aussagen und vor allem deren Quellenverweise zur Kenntnis nähmen. Selbstherrlichkeit von Vorurteilen dürfte keine wissenschaftlich vorbildliche Methode darstellen. Völlig absurd muß allerdings jedem Betrachter der Neumenschrift im Westen die Vorstellung Flotzingers, übernommen von Kaden, erscheinen, daß — nach Erfindung der Linienschrift! — die aquitanische Notation besonders geeignet gewesen als *Komponierschrift* zu dienen, ib., S. 145: Daß jede westliche Neumenschrift eine Tonpunktschrift ist, die jedem Komponisten jede Möglichkeit gab — natürlich im diatonischen Gesamtrahmen —, jede gemeinte melische Gestalt zu komponieren, scheint Flotzinger nicht sehen zu können; immerhin hätte er, was sein Vorbild Kaden allerdings auch nicht einfällt, einmal fragen können, ob die Beneventanische Schriftart einem Komponisten etwa bei der Niederschrift einer melodischen Gestalt, größere, ja überhaupt irgendwelche Schwierigkeiten geboten haben könnte, als die aquitanische: Jede mit jeder diastematischen Notation notierte Melik ist eindeutig so gemeint, wie jede andere; solche Vorstellungen grenzen schon an wissenschaftliche Kalauer (auf weitere Absonderlichkeiten, wie die Formulierung, daß die Quadratnotenschrift eine *Optimierung in notationstechnischer Hinsicht* brachte und dadurch der *aquitanschen ... von vornherein überlegen* gewesen sein soll, ib., wird an anderer Stelle einzugehen sein — was Flotzinger an *notationstechnischer Hinsicht* meinen könnte, leichte Lesbarkeit? graphisch schöneres, „repräsentatives“ Aussehen? oder was auch immer, muß sein großes Geheimnis bleiben: Die Vorstellung, daß die modalrhythmischen Formen allein wiedergebenden regelmäßigen Folgen von Tongruppen, graphisch natürlich repräsentiert, wenn melisch möglich, durch Ligaturen, d. h. die entsprechenden Neumen, allein oder auch nur bevorzugt in Quadratnotation darstellbar wären, ist ersichtlich unsinnig: Die Folge *3li 2li 2si 2li ...* kann man auch adiaستمatisch mit gleicher „Genauigkeit“ wiedergeben wie mit der aquitanischen Notation, die sich, Flotzinger vielleicht unbekannt, auch einer mehr quadratischen Form der Einzelzeichen angenähert hat — wer so deutet wie Flotzinger, hat einmal die Natur der Repräsentation der modalen Rhythmik nicht erkannt, erweist sich zum anderen aber auch als unfähig, zu verstehen, daß das Bezeichnete der (diastematischen) Neumenschriften des Westens ebenso identisch ist wie die Möglichkeit, Ligaturen, also Neumen für Tongruppen zu schreiben — daß die aquitanische Notation, vor allem im Stadium ohne gezogene Linien nicht immer sehr angenehm zu lesen ist, daß also, vielleicht, die Quadratnotation erfreulicher zu lesen ist, mag sein, mit dem Bezeichnetem, dem System der Zeichen wie auch dem Gemeinten hat das nun wirklich absolut nichts zu tun; selbst wenn Flotzinger diese notwendige Differenzierung nicht kennt und die drei Ebenen vermischt; es sei deshalb wiederholt: Alle westlichen, diastematische Neumenschriften sind nur graphisch unterschieden, ihr Bezeichnetes, u. a. das Merkmal der Ligatur/Neumenschreibung für Tongruppen ist identisch, und als Tonort- oder Tonpunktschriften sind alle äquivalent fähig, gemeinte Melodiegestalten als solche identisch wiederzugeben: Auch Aquitanien kann natürlich die Komplexneumen klar erkennbar schreiben — vielleicht sollte man als musikwissenschaftlicher Mediävist auch einmal etwas über Neumen lernen, ja vielleicht sogar lesen?

Und der Umstand, daß auch das Mittelalter exakt Melodiegestalten als solche empfinden, gedächtnismäßig speichern und „daraus“ wieder, beliebig, wiederholen konnte — ja, will diese Fähigkeit dem Mittelalter einer der genannten tiefen Autoren eigentlich absprechen? Es ist vielleicht verständlich, wenn auf weitere Beachtung dieser uralten Vorurteile hier nicht mehr eingegangen werden soll, selbst wenn es sich um habitative Beiträge handeln sollte: Es handelt sich um historisch inadäquate, zu keiner Erkenntnis führende Ideologeme, ausgedacht offenbar aus Mangel an echten Themen. Damit ist übrigens nicht etwa behauptet, daß die von Anonymus 4 klar gesagte Weiterentwicklung der Notenschrift zu einer auch rhythmische Werte wiedergebenden Notation nicht die kompositorischen Entscheidungsmöglichkeiten sehr erweitert hat; das ist klar, hat aber nicht das Geringste damit zu tun, daß Abaëlard auf seine Melodien, auf die von ihm komponierten weltlichen Melodien nicht ausdrücklich stolz sein konnte — man lese die Quellen, wenn man die Literatur nicht beachten will: Klar ist, daß die Rhythmik nicht notierbar war, damit muß es sie ja wohl nicht nicht gegeben haben.

den goldenen Urzeiten der antiken griechischen Musik Sprache und Musik eines gewesen sein müssen und die Notation keine Notenschrift gewesen sein darf, so muß auch aus einem ebenso unerfindlichen Grund diese grundsätzliche Unterschiedenheit von zwei, phänomenologisch verschiedenen potentiellen musikbezogenen Berufungen im Mittelalter irgendwie inexistent gewesen sein. Vielleicht ergibt sich dies daraus, daß die betreffenden Musikwissenschaftler Schwierigkeiten mit Beidem haben, daß also die (Äqui)-Distanz zu beiden musikalischen Begabungen so weit ist, daß beides zusammenfallen muß oder soll, wenigstens im Mittelalter — oder sollten die Adepten dieses „Dogmas“ vielleicht die Exordialtopik ernstnehmen, nach der Vergil oder Boethius ihrerzeit sich von den Musen eins hätten vorsingen lassen, was dann zu den bekannten Dichtungen geführt hat? Vielleicht stellen ja die Musen als Chor eine *chant community* dar, wie sie Martianus Capella vorführt⁷⁶?

⁷⁶**Was soll *chant community* sein?** Mit Interesse empfängt man nun von Haas eine wenigstens auf den ersten Blick ganz konkrete Erklärung dessen, was man sich unter einem solchen ganz neuen Begriff wie einer *chant community* und ihr Handeln denn nun vorstellen soll oder darf, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 217; ein für dieses Werk — dessen Druck wegen heute eigentlich nicht mehr verständlicher Blässe leider einige Leseschwierigkeiten bereitet — so typisches Beispiel, daß hier eine vollständige Anführung geschehen soll: '*Chant community*' ist ein ... Begriff, wenn angenommen wird, dass 'Musik' nicht primär als private Ausdrucksweise eines Individuum aufzufassen ist, sondern als Medium innerhalb von Sozietäten, die beurteilen können, ob eine 'musikalische' Handlung im Vollzug die Funktion der Handlung erfüllt. Dazu findet man die ebenfalls tiefreichende Anmerkung: Ob es die "private Ausdrucksweise" wirklich gibt, sei hier genauso offengelassen wie die Frage, was die Formulierung, "ob es etwas wirklich gibt", wirklich meint. ...; eine sprachliche Eleganz und logische Schärfe im Gebrauch der beiden *wirklich*, die man nur bewundern kann — warum allerdings *Musik* nebst Derivaten immer nur in Anführungszeichen erscheinen darf, ist nicht leicht zu verstehen, gerade im Mittelalter; allerdings erscheint auch die Vorstellung einer rein *privaten* musikalischen Äußerung nun doch a priori etwas mehr als seltsam, denn daß das von *Musik* Bezeichnete Konventionen und damit ein Publikum, auch beim „solistischen“ Selbstvortrag einer Melodie, selbst nur in Gedanken, voraussetzt und nicht jede Lautäußerung eines Individuums *Musik* ist, dürfte einer so tiefen Erörterung kaum wert sein: *Musik* wird man ja wohl immer als Konvention verstehen müssen. Allerdings stellt sich hier eine, von Haas vielleicht doch etwas zu eifertig unbeachtet gelassene Kategorie gerade der liturgischen *Musik* ein: Daß die Liturgie und damit ihre *Musik* von Anfang an für ein „Publikum“ existiert, ja existieren muß, liegt in ihrer eigentlichen Funktion, die zwangsläufig auf Konventionen beruht. Das haben Augustin, *Confessiones* IX, VI, VII, wie Paulinus, *Vita Ambrosii*, ed. Kaniecka, cap. IV, und nicht zuletzt Ambrosius selbst deutlich genug gesagt (*Sermo contra Auxentium* XXXIV); die Wirkung hat Augustin so großartig beschrieben, daß jeder sehen kann und muß, daß die *Musik* der Liturgie, die ja sozusagen das Fundament der *Musik* des Mittelalters darstellt, von vornherein nur für ein Publikum (einschließlich Mitwirkung) gedacht existieren kann, es sei betont, ganz bewußt *gedacht* ist: *Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesiae tuae vocibus conmotus acriter ...*, denn es handelt sich um ein *genus consolationis et exhortationis*, das *magno studio fratrum concinentium vocibus et cordibus* vorgetragen wird, also doch wohl von einer „Brüderschaft“, die dazu besonders geschult war, und deutlich in Hinblick auf ein Publikum (Wieland nutzt diese Tradition in einer seiner Prosaerzählungen wieder); nur, wie ist das dann hier mit der Unterscheidung von *Individuum* und *Sozietät*, wo gerade das Individuum urteilt und erfaßt wird und zwar unabdingbar als Teil der *Sozietät*, nämlich deren Aufgabe zu *consolatio et exhortatio* (was man mit Pauli bekannter Formulierung in zwei Briefen vergleiche, ... *nosmet ipsos ...* kommt darin vor, vgl. den Verweis im Index auf Augustins *Sermo* 176)? — das Aufkommen „stiller Messen“ ist hier ein historisch bemerkenswertes Phänomen, das jedoch von einer potentiellen Wirkung auf ein Publikum auch nicht etwa grundsätzlich entfernt ist — daß und wie die Gesänge der Liturgie für die Verkündung der Offenbarung existieren, sollte bekannt sein.

Damit muß und kann die Form der Liturgie ja zwangsläufig Konvention für Menschen sein, nämlich Verkündung und eben *exhortatio* o. ä., die verstanden werden kann und muß. Demgegenüber steht aber nun auch wieder das Empfinden, das Erleben des jeweils Einzelnen; auch das hat Augustin explizit gemacht: Der Sänger z. B. muß das innigst fühlen, was er singt, und zwar als Individuum in der Gemeinschaft, und jeder Einzelne in der Gemeinde, der also das Glück hat, am Gottesdienst teilnehmen zu können, muß in seinem einen und einzigen Inneren die Musik richtig hören — nur er allein kann sich vor der Sünde schützen, Musik nur als Musik zu hören. Vielleicht sind die Sachverhalte doch etwas komplexer, als Haas sie hier zu sehen scheint, weshalb seine Ausführung über die Existenz einer „privaten Musik“ inadäquat im Rahmen der Liturgie ist; deren Spezifik kann man doch nicht einfach unbeachtet lassen, wenn man über Mittelalter spricht; abgesehen davon, daß man den Begriff von Musik wohl ausschließlich im Sinne einer Konvention sehen muß: Der „Sinn“ des *Armen Spielmanns* von Grillparzer besteht nicht in einer völligen Abwesenheit von musikalischer Konvention, sondern in einer, unbemerkten, totalen Verzerrung ihrer individuellen Wahrnehmung, was ja auch E. Th. A. Hoffmann von einem Geigenliebhaber berichtet.

Der Haupttext fährt dann fort: *Offensichtlich kann im liturgischen Zusammenhang einer nicht „Pitz Plotz“ sagen und behaupten, er habe damit ein Graduale gesungen, sondern er benutzt einen bestimmten Text, den er nicht irgendwie daherbrabbelt, sondern melodisch so artikuliert, dass er als Sänger nach Massgabe der ‘chant community’ der Funktion des Graduales entsprechend handelt. ...*

Erschüttert ob solcher Weisheit wagt man natürlich kaum eine Frage: Denn, daß *einer nicht* „*saah xam*“ sagen, oder *brabbeln* dürfte, statt, wie von seiner Anstellung gefordert, als Oboist gerade ein Solo in einem Symphoniesatz zu spielen, wird man sicher als Normalfall der Ausführung von Symphonien annehmen dürfen, d. h. daß der betreffende Oboist als Oboist *nach Massgabe* der Konvention der Tätigkeit eines Symphonieorchesters, der Funktion der Symphonie entsprechend *handelt*, darf man wohl erwarten, schließlich hat man ja, im Normalfall, Eintritt bezahlt — bzw. dies zum Ausgang einer Novelle machen, die das Eintreten einer Geisteskrankheit oder Geistesschwäche vielleicht in Präsenz einer menschlich höchsten Haltung, wie eben Grillparzer, bei dem Betreffenden zum Thema machen könnte; oder man wird auf die Folgen übermäßigen Alkoholgenusses verweisen, denn als möglich, üblich oder sinnvoll wird man das genauso wie bei dem Beispiel von Haas kaum ansehen wollen — wo also, fragt sich der einfältige Leser, könnte M. Haas hier eine besondere, historisch charakteristische Spezifik des *liturgischen Zusammenhangs* exemplifiziert haben?

Daß menschliche Kommunikation in ihren spezifischen Formen — abgesehen trivialerweise von Naturgegebenheiten wie der Existenz von Schallwellen und Ohren, und menschlicher Kommunikationsfähigkeit überhaupt — auf Konventionen beruht, scheint trotz der Nichtverwendung dieses, vielleicht zu einfachen, Wortes durch Haas, nicht gerade als Erkenntnis. Aber vielleicht hat Haas ja nur auf ganz triviale Sachverhalte hinweisen wollen, nur bleibt dann die Frage, was denn diese Tatsache, daß auch die Liturgie weitgehend auf Konventionen beruht, überhaupt an Erkenntnis zum *musikalischen Denken im Mittelalter* liefern kann. Denn Gott benötigt für sein Wesen und sein Sein, wie das Thomas ganz klar sagt, die Liturgie der Menschen nicht, also haben Menschen darüber eine Konvention gebildet, die dann Tradition wird (daß Dorfmusiken, die es wohl nur *einstmals* gab, hier andere Kriterien besaßen, zeigt J. Paul in seinem *Extrablatt zur Kirchenmusik*).

Und da hat man eben an der Stelle oder Station des Ablaufs der Liturgie, an der sich eine bestimmte Form oder Gattung von Lied befindet, auch einen bestimmten Text zu singen — übrigens, was Haas offenbar für ignorabel hält, wer den betreffenden Text, meist ja wohl ein Psalmtext, der nicht so ganz trivial ist, nur sagen, ja sogar nur krächzen kann, tut nichts gegen die Konvention, solange er das, was er äußert, auch ganz tief im Herzen hegt oder hält; so ganz einfach ist das also nicht, denn eine vergleichbare Konvention wird man im Symphonieorchester kaum zulassen können. Wer dagegen verstößt, und statt *Haec dies ... Benedictus qui venit ...* zu singen, wie eben vorgeschrieben, *Michi est propositum ...* singt, der versteht entweder die lateinische Sprache nicht, ist geistig gestört oder beabsichtigt ein Sakrileg. Das jedoch hat nichts mit einer *chant community* zu tun, sondern mit den Regeln, die die römische, katholische Kirche für ihre Liturgie aufgestellt hat, die waren grundsätzlich nicht mehr veränderbar (was auch für den Notentext einer Symphonie von N. N. spätestens nach dem Tod des Komponisten gilt). Das sind geschriebene Regeln, lange

vor einer Notierung auch der Melodien niedergeschrieben, z. B. in der *Sextuplex* „Sammlung“. Mit irgendeiner *chant community* wäre die liturgische Konventionsbildung der Kirche doch wohl etwas ridikulös ausgedrückt.

Der ja zu diesem Zweck eingestellte, ja bezahlte Solist nebst seinem Chor — denn, was Haas unbeachtet läßt, bei einem Graduale sind ja mehrere handlungsmäßig tätig — hat also einen vorgeschriebenen Text und eine gegebene Melodie zu singen; dies tut auch der angesprochene Oboist, wenn er, vielleicht ja auswendig, seinen Einsatz zu blasen hat. Wo liegt der spezifische Unterschied? Man könnte doch auch da, etwas sehr geschwollen, formulieren, daß dieser Oboist *nach Massgabe des musikalischen Werkes, wie es der Komponist vorgegeben hat, der Dirigent, das Publikum und die Mitspieler erwarten, der Funktion des Symphoniesatzes entsprechend handelt*. Das kann man doch auch sagen, oder nicht?

Nun, vielleicht meint Haas ja, daß der betreffende Sänger gerade nicht irgendetwas Gegebenes *brabbelt* oder *singt*, sondern irgendetwas anderes handlungsmäßig verrichtet oder vielleicht auch nur verrichtet. Vielleicht meint er ja, daß der betreffende Sänger weder an einen festen Text noch eine feste Melodie gebunden, irgendetwas anderes tun soll, als diese korrekt auszuführen, was jeder Vorstellung der Musiktheoretiker seit Aurelian widerspricht. Damit nun stellt sich aber die Frage, ob Haasens Betrachtungsweise nicht erheblich zu allgemein formuliert: Soll der Sänger nicht einen vorgeschriebenen Text und eine gegebene Melodie singen bzw. gesungen haben? Das heißt, besteht für den Sänger nicht die verbindliche Konvention darin, daß er das an dieser Stelle textlich wie musikalisch Richtige, d. h. Gebotene singt, also nicht zu Weihnachten das Grad. *Haec dies, quam fecit ... Confitemini* und seine schließlich feste Melodie, sondern das Grad. *Omnis de Saba*? Das würde doch wohl jedem auffallen, wenn er etwas von Musik und auch ein wenig Latein versteht; die Vorstellung einer Art umgangssprachlichen Musik, in der jeder Sänger wie jeder Chor seine Gradualia und Antiphonen so grad mal daher, ad hoc singt bzw. singen kann, jedesmal in anderer Form wird ja wohl niemand auf die Liturgie der römischen Kirche zu welcher Zeit auch immer anwenden wollen?

Also ergibt sich doch wohl, daß die Konvention nicht so allgemein ist, wie dies die interessante Formulierung von Haas nahelegt, sondern musikspezifisch. Man denke z. B. daran, wie Notker, sicher legendenhaft, aber einmal typisch, zum anderen noch „unbeschwert“ von einer Notenschrift, behauptet, daß der große Kaiser den Unterschied der Melodien — Achtung! speziell der Melodien! — bemerkt hat, der durch die römischen *cantores* an den verschiedenen liturgisch wichtigen Orten böswillig erzeugt worden ist: Karl hört nach einem Jahr, daß man Weihnachten da anders singt als man dort gesungen hat. Für Notker ist also klar die bestimmte Gestalt einer Melodie das Wesentliche, da liegt die Konvention. Wenn Haas natürlich in eine absolut nicht mehr greifbare Vergangenheit zurückgehen will, also vor Augustins Zeittheorie, ja eigentlich vor die Zeit der mit griechischen Noten notierten frühen christlichen Hymnen, von denen sich einer ja erhalten hat, dann mag er das sicher tun, nur Auskunft über irgendetwas gibt seine so bemerkenswerte Formulierung dann nicht.

Eine solche Kritik zu wagen erlaubt sich Verf. allerdings nur, weil Haas anschließend ein weiteres, nun wirklich konkretes Beispiel gibt, nämlich aus Cassians Regel, aus der will Haas erschließen (ib.), daß Cassian ... *erwähnt liturgisch relevante Probleme, die dann auftreten, wenn noch keine Einigkeit besteht — die Sozietät krankt an Zwistigkeiten —, gibt also einen Einblick in eine 'chant community', die sich erst herausbilden muß*.

Ist dem wirklich so, hat Haas hier tatsächlich ein Beispiel für, etwas weniger geschwollen ausgedrückt, Konventionsbildung in *statu nascendi* gefunden? Nun, schauen wir einmal in den Text selbst, den Haas, zweifellos, um der Vielsprachigkeit aufzuhelfen, diesmal mit französischer Übertragung zitiert — das Latein ist so einfach, daß man darauf wohl verzichten kann. Was also schreibt nun Cassian in Nr. 3 seiner Regel: ... *venerabiles patres pervigili cura posteris consulentes, quinam modus cotidiano cultui per universum fraternitatis corpus* — das sollte vielleicht doch nicht so einfach mit einer *chant community* wiedergegeben werden, es handelt sich, wie in der gesamten römischen Liturgie um etwas „Katholisches“, nämlich das, was in der stark „gewachsenen“ Kirche der früheren *paucorum fides* gegenübersteht! — *decerni deberet, tractaturi conveniunt, ut hereditatem pietatis ab omni dis-*

sensionis lite transmitterent, verentes scl., ne qua in cotidianis sollemnitatibus inter viros eiusdem culturae consortes dissonantia vel varietas exorta quandoque in posterum erroris vel aemulationis seu schismatis noxii germen emitteret.

Eingeleitet wird dieser Passus durch einen Hinweis auf die Einfachheit der alten Kirche, die eben noch von nur *pauci* „bestritten“ wurde, also kaum Anlaß für *dissonantia* in Glaubensdingen bot. Wenn man den Text versteht, handelt es sich also nicht um eine ‘*chant community*’, die sich erst herausbilden muß, ganz im Gegenteil, es handelt sich darum, durch die einmalig getroffene Vorgabe fester Regeln einer Entwicklung vorzubeugen, die durch die neue Fülle an *fratres* zu Verschiedenheit, und damit auch in die Gefahr von *schismata* führen könnte, nämlich von Menschen, die doch einer *cultura* sind — durch die Sorge der Väter ist den Späteren (ein für allemal) vorgegeben, wie die Regeln der Liturgie, nämlich der *cotidianae sollemnitates*, der Studengebete und Hochämter im Laufe des Jahres, sind; diese Liturgien liegen notiert als rational einmal entschiedene und zur Vererbung bestimmte Ordnungen vor, also als das, womit sich die Liturgiegeschichte befaßt — und daß Liturgie einer strengen Ordnung bedarf, um nicht in Zufälligkeit, Beliebigkeit oder gar Häresie zu verfallen, das war den Vätern nun wirklich klar genug. Es handelt sich, wie jeder weiß, um das Problem der Einheitlichkeit der Liturgie in der gesamten Kirche, die viele Konzilien beschäftigt hat, also darum, Abirrungen zu vermeiden, oder in Haasscher Formulierung, um Bemühungen, durch klare und verbindliche Vorschriften, eine überall gleiche Art von funktionsgemäßem Handeln vorzuschreiben — und hat nicht die Geschichte der Kirche gezeigt, daß diese Furcht der *patres* gerechtfertigt war? Also, es geht darum, daß aus einer gegebenen Konvention neue, potentiell zum Schisma führende Konventionen werden können, doch nicht um eine *chant community* in Entstehung! Es geht um die Gefahr von unorthodoxen Konventionen, die durch das Fehlen fester Regeln, die aber natürlich bestehen, Häresien in den Gottesdienst eindringen können; was das nun wieder spezifisch mit Singen zu tun haben soll, ist auch nicht so ganz klar aus dem Text abzulesen — der *Biblizismus* der Lieder wird z. B. nicht explizit gefordert; klar ist nur, daß der Autor erklärt, warum es feste, fest zu beachtende Regeln der Liturgie gibt: Die Konvention ist Ergebnis einer rationalen Entscheidung. Genau dasselbe findet man, um nur ein Beispiel anzuführen, in einem Dekretale von Papst Innozenz, wo es, leicht zugänglich veröffentlicht durch B. Stäblein in dem ja auch von M. Haas benutzten *MMM II*, S. 141*, u. a. heißt: *Si instituta ecclesiastica, ut sunt a beatis apostolis tradita, integra vel- lenter servare Domini sacerdotes, nulla diversitas, nulla varietas in ipsis ordinibus et consecrationibus haberetur ... ac fit scandalum populis, qui non nesciunt traditiones antiquas humana praesumptione corruptas, putent sibi aut ecclesias non convenire, aut ab apostolis vel apostolicis viris contrarietatem inductam. Quis enim nesciat aut non advertat, id quod a principe apostolorum Petro Romanae ecclesiae traditum est, ac nunc usque custoditur, ab omnibus debere servari ...* etc. Auch wenn die historische Voraussetzung nicht zutreffen dürfte, sich die liturgische Tradition und Konvention erst allmählich entwickelt hat, so wird doch klar, wie sehr die Forderung nach unbedingter Einheitlichkeit der Gestalt der Liturgie von rationalen Kategorien bestimmt ist, also nicht Ergebnis irgendeines *community*-Werdungsprozesses, sondern klar Ergebnis rationalen Denkens, was auch die Konkrete betrifft, die bewußt in ihrer jeweiligen Form zur Vorschrift gemacht werden: Das Übersehen der Rationalität der Liturgie, deren Teil die Musik der Kirche nun einmal ist, und ihrer Abhängigkeit von einem Komplex übergeordneter Bestimmungen hat schon oft genug zu dem irrtümlichen Gleichsetzen der Musik der Liturgie mit dem Objekt musikethnologischer Betrachtungen geführt; dieser Irrtum sollte nicht einfach prolongiert werden. Das Einheitsprinzip ist Ergebnis ganz bewußter, komplexer Entscheidungen. Wie sicher auch Haas weiß, ist dieses Prinzip, das z. B. wenigstens dazu geführt hat, daß das *Credo* in den meisten Konfessionen gleich vorgetragen wird, auch der Verursacher für die Übernahme des römischen Chorals ins Frankenreich. An dieser Stelle, wo Haas nun wirklich einmal konkret wird, ist seine Textinterpretation kaum anders denn als falsch zu bewerten, jedenfalls vom einfachen Leser (und was der zweite von Haas, ebenfalls mit französischer Übersetzung zitierte Abschnitt aus der Regel mit der von ihm betrachteten Frage zu tun haben könnte, ist für Verf. nicht erkennbar — hat Haas den lateinischen Text etwa nur ins Französische übersetzt, aber wegen seines gedanklichen Höchstflugs das genaue Textverständnis für irrelevant gehalten?).

Daß z. B. Notker gerade auch zu kompositorischer neben rein gesanglicher Begabung Einiges zu sagen hat, was nicht ganz ohne Interesse ist, d. h. daß für ihn die entsprechende Arbeitsteilung zwischen *inventor* und *cantor* selbstverständlich ist, zeigt Verf. an anderer Stelle — man kann natürlich auch die betreffenden Quellen selbst lesen. Aber es ist natürlich klar, daß damit eine Grundvoraussetzung des vorgelegten Beitrags zur Ästhetik des Chorals betroffen ist: Wenn es keine Scheidung zwischen Komponisten, *inventores*, und Ausführenden, *cantores* gegeben haben darf, gleichzeitig aber auch den *nobilissimi valde cantores*, unter denen aber *neminem artis vidisse artis peritum* Aurelian behauptet, der Unterschied zwischen Ausführung einer gegebenen und kollektiver ad hoc Erschaffung einer neuen Melodie nicht bewußt gewesen sein kann, ja diesen *cantores* vielleicht nicht einmal der Unterschied zwischen verschiedenen Melodien überhaupt denkbar war, dann sieht sich Verf. im Gegensatz zur Methode größerer Geister des Fachs gezwungen, auf solche Deutungsansätze einzugehen: Sonst täte er ja etwas ganz, ganz Falsches, die Melodien als Kunstwerke, so wie sie greifbar, d. h. überliefert sind, anzusehen und sie so zu interpretieren versuchen. Wirft doch eine Forscherin aus der Universität Durham solchen Betrachtern des Chorals vor, sie würden diese Musik so einschätzen wie Musik des 19. Jh., also als musikalische Gestalt, deren Gestaltmerkmale als ästhetisch bewertbare Größen im Sinne von Bausteinen für eine Bestimmung des musikalischen Stils bewertet würden, was die von ihr vertretene Lehre der *oral tradition* ja einfach nicht zulassen kann oder darf.

Auf die geradezu schockierend neuartigen Deutungen dieser Autorin — Lateinkenntnisse

Und dabei hätte Haas doch so leicht ein, allerdings spezifisch musikalisches Beispiel für eine *chant community* im Entstehen, d. h. rational rekonstruiert ausgedrückt, für eine Diskrepanz zwischen Vorschrift und realer Konvention finden können: Noch Johannes Cotto ärgert sich — anders kann man seine Formulierungen kaum ausdrücken — darüber, daß irgendwelche musikalischen Hinterwälder doch tatsächlich immer noch und immer noch „falsche Chromatik“ singen (dazu lese man Jacobsthal, ein wirklich kluger Kopf). Ja, was bedeutet das? Das bedeutet, daß die, übrigens nun, und das seit Augustinus (nicht dem ganz berühmten) von England bis nach Italien, von Frankreich bis Deutschland und weiter, verbreitete und verbindliche Konvention des römischen Chorals — bewußt wurde nicht *Gregorianisch* gesagt —, seit 800 dann auch immer mehr des Gregorianischen Chorals, was als *chant community* zu bezeichnen, vielleicht doch etwas zu reduktiv ist, noch in einem gewissen Dissens steht. Sie steht nämlich in einer *discordia*, die „falsche“ Halbtöne betrifft; nur dürfte diese *dissonantia* von den Theoretiker herrühren, selbst wenn sie nach Haas nur *Handlungsanweiser* sein sollten. Weil aber nun die notierten, also uns greifbaren Notierungen durchgehend „chromatikfrei“ sind, hat man eine *chant community* vor sich, die erst durch und mit Johannes Cotto und seine Gesinnungsgenossen eine hinsichtlich Diatonik weitgehende *concordia* erreicht hat. Also: Konventionen können sich immer neu entwickeln, verfallen etc.; ganz ohne das *Modell* einer *chant community*, denn natürlich dürfte die Johannes Cotto wie Oddo so verhaßte Chromatik Wesensmerkmal der melodischen Konvention vor der endgültigen Rationalisierung sein. Und daß Autoren wie Guido und viele andere sich immer über „Fehler“ geärgert haben, ist geradezu ein Topos der Choralgeschichte — die immerhin eines zeigt, daß schon Aurelian von einer festen Form der Melodien ausgegangen ist, nicht von einer allgemeinen *chant community*, in der statt Graduale nicht so putzig *Pitz Plotz* gesagt werden kann — oder sollte Haas sich hier auf einen Druckfehler bezüglich der Gustel aus Blasewitz beziehen (denn auch C. F. Meyer, *HKA* I, S. 178, 19, oder 342, 72, läßt keine speziell schweizerische Version dieser Bildung erkennen, die dem Wortgebrauch von Haas entsprechen könnte)? Es ist trotz allen Bemühens nicht einsehbar, was dieser Begriff an neuer Erkenntnis bringen kann, weshalb hier leider auf seine Anwendung verzichtet werden muß. Dazu sieht sich Verf. leider nicht in der Lage, zumal falsche Textinterpretationen eine gewisse Allergie auslösen können.

sind auch für Aurelians Schrift nicht ganz abwegig — wird an anderer Stelle eingegangen; hier sei festgehalten, daß eine Reduktion der Melodiegestalten des Chorals ausschließlich als Lieferanten für tiefe Behauptungen zur *oral tradition* Vagheit Verf. jedenfalls nicht überzeugen konnte, er also auf der hier eingeschlagenen Interpretation auch des Chorals primär und wesentlich als musikalische Form (mit liturgischer Funktion) beharrt, unbelehrbar? Nein, muß nach langer Überprüfung der angebotenen Möglichkeiten und ihrer Aussagefähigkeit, der Quellen sowie der Melodien selbst, die Antwort lauten, die sich Verf. geben kann; die Melodien haben nämlich bemerkenswerte Formstrukturen. Es gilt also, die Melodien, und dazu, wenn notwendig, auch die betreffenden spezifischen literarischen Quellen wie Aurelian, vor allem aber Guido, heranzuziehen.

Solches zu tun scheint allerdings die neueste Schrift aus dem Dunstkreis der musikwissenschaftlichen Mediävistik der Zukunft für grundsätzlich überflüssig zu halten (die Bewertung ergibt sich aus der Bewertung der üblichen wissenschaftlichen Vorgehensweise durch den Autor dieses Beitrags, M. Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, als dreißig Jahre veraltet). Wie zu erwarten, kann da die vage Allgemeinheit der Themenstellung zur Anführung wohl aller üblichen Topoi musikwissenschaftlicher Höhenflüge genutzt werden, so geradezu zwangsläufig auch das *Werk*, in welchem emphatischen Sinne auch immer — bemerkenswert bleibt allerdings, daß M. Haas die Musik selbst, ihre Form und Gestalt nicht als Teil des *musikalischen Denkens* sehen kann, oder sehen will⁷⁷

⁷⁷**Neuestes zum musikalischen „Werk“ im Mittelalter** Daß man von einem *Werk* in sogar sehr emphatischen Sinne auch im Mittelalter zu sprechen hat, wenn es um die Erfindung von Melodien geht, hätte R. Flotzinger in Verf. *Musik als Unterhaltung* im 4. Bd. an so vielen Quellen belegt erfahren können, daß er die Verbindung dieses Wortes nur zu notierten *libri* „mit“ Musik, *Von Leonin zu Perotin*, S. 60, nicht so einfach hätte treffen können: Natürlich ist der *Werkbegriff* auch in einer „unschriftlichen“ musikalischen Hochkultur wie z. B. der des arabisch-islamischen Bereichs im Mittelalter bekannt — und daß das Entsprechungen besaß im Westen, kann man aus den gebotenen Summen für eine Melodie, gelernt, nicht geschrieben, in den betreffenden Romanszen erfahren; Flotzingers Ausführungen beweisen, daß es sich hier nicht um ganz irrelevante Quellen handelt. Schwer erträglich aber wird es, wenn, so im Vorbeigehen, die bekannte Formulierung Isidors angesprochen wird, *ib.*, S. 60, zu Anonymus 4: *Sicherlich war ihm der nicht bedingungslose Vergleich von Notation und Schrift geläufig: erstere zielte auf die Vergänglichkeit des Tons* — was mit dem Verweis auf Isidor „belegt“ wird, von Flotzinger, nicht vom Anonymus! — *und nicht so sehr gegen das Vergessen bestimmter Formulierungen wie die letztere*; ein sicher sehr tiefer Satz, dessen Sinn allerdings schon dadurch fragwürdig ist, daß Isidor die Schrift von Musik nicht erwähnt, das tut Boethius, außerdem zitiert der Anonymus diese Stelle gar nicht, und zum dritten ist ja wohl auch die gesprochene Sprache *vergänglich*; notiert bleibt sie als Zeichensystem, in ihrer eigentlichen Funktion; was Flotzinger hier sagen will, ist also unerfindlich; es geht aber noch weiter, in gleicher gedanklicher Ellipse: *Erst danach — nach was? — können beide Systeme der Sicherung von Gedächtnis dienen, sie eine Wirkungsgeschichte des somit buchstäblich „Materialisierten“ fördern und führt diese Funktion logischerweise zu „Werken“ (auch das ist ein Begriff aus der Literaturwissenschaft)*. Das wunderbare Deutsch dieser Passage korreliert offenbar zu ihrem Inhalt: Betrachtet man Musik als Ware, ein wohl nicht unpassender Gesichtspunkt, so wird man den *Werkcharakter* wohl zunächst an dem Wert, der für den Besitz einer bestimmten Melodie, eines Musikstücks geboten wird, messen dürfen — und da darf auf den Roman vom *Ritter Horn* verwiesen werden, auf das *Kudrun Epos*, die beide, neben vielen anderen Zeugnissen, zeigen, daß die in arabischen Quellen schon früher belegte Bewertung von individuellen Musikstücken als durch einen bestimmten, individuellen Preis bewertete Einzelware auch im Westen üblich war; das aber bedeutet, daß natürlich die Bewertung einer

Wohl um den Toposumkreis von *Werk, Komposition* etc. in aller abstrakten Breite umschreiben zu können, ohne Quellen beachten zu müssen oder gar die betreffende Literatur, werden weder die zahlreichen Beispiele arabischer Komponisten des Mittelalters — in explizitem Gegensatz zu nur ausführenden Begabungen —, bis hin zu dem, dem die korrekte Bewahrung seines musikalischen Werks noch auf dem Totenbett wesentlich war (auch dazu gibt es Literatur), noch die zahlreichen Beispiele westlicher lateinischer Quellen des Mittelalters zur Bedeutung des musikalischen, geschaffenen Werkes einer Beachtung für wert gehalten; von Uexküll sprach hier davon, daß das (hier ideologische) Suchbild das Merkbild überlagert, und so liest man doch tatsächlich auf S. 19, dieses Werkes über das *musikalische Denken im Mittelalter*, wozu eben die Form des Gregorianischen Chorals offenbar ebensowenig gehört wie die Wertung von Musik, das Bemühen um eine rationale Erfassung von Praktiken der Mehrstimmigkeit und andere Dinge, die für die Geschichte mittelalterlicher Musik vielleicht nicht ganz so wertlos sind: ... daß im Mittelalter das Gewicht auf dem Herstellungs- und Handlungsprozess liegt, und entweder ‘Musik’ (warum eigentlich in Anführungszeichen?) in fieri — die Zeit in der wir singen oder musizieren (also wohl noch die frühe Instrumentalmusik) — als opus gestaltet oder nach Ablauf dieser Handlungsakte zu einem opus führt. Diese Aufsicht (sic!) kommt in dem etwas altertümlich formulierten Satz zusammen, wonach “das Ziel eines Menschen kein fertiges Werk (ἔργον), sondern Verwirklichung (ἐνέργεια), und die Verwirklichung sich bestätigendes und vollendetes Menschsein ist. ...“ — ob das wohl auch für Werke wie die von Johannes Scottus Eriugena, durchaus ein *mittelalterlicher Mensch*, oder Peter Abaelard gegolten haben sollte? Zumindest wird man einsehen, daß eine Abstraktion wie *der mittelalterliche Mensch* oder *das mittelalterliche Menschsein* hochgradiger Unsinn ist. Wie man sieht, wirft diese kühne Neudeutung des Mittelalters und speziell seiner Musik große Verständnisschwierigkeiten auf den Plan, denn wie kann man sich eigentlich vor-

musikalischen Schöpfung als individuelles Warenstück selbstverständlich schon vor der Nutzung von Notation geläufig war, daß also Flotzingers, nicht gerade leicht verständlichen, Ausführungen musikhistorisch obsolet sind, wenn man sie überhaupt verstehen kann.

Daneben aber dürfte, wenn man Flotzingers etwas sehr schwammige Formulierung rational zu rekonstruieren versuchen will — aus Achtung vor dem großen Mediävisten, nicht aus inhaltlichen Gründen —, klar sein, daß die Niederschrift von Melodien in der Liturgie natürlich von Anfang an die Niederschrift von klar als solchen bewußten Werken war, daß man dies bereits von Boethius erfahren konnte, so daß man nicht nur *sicherlich*, sondern sicher den *Magnus liber* in eben dieser Tradition sehen muß.

Was dieser Sachverhalt, die Notierbarkeit von Musik als nicht nur faktischer, sondern auch reflektorisch für das Mittelalter seit der Boethiusrezeption trivialer Umstand von Musik mit der *Vergänglichkeit* des Tons zu tun haben soll, muß Flotzingers Geheimnis bleiben, denn daß der Ton vergänglich ist, sogar exemplarisch für Vergängliches stehen kann, war und ist nicht nur trivial, sondern diente auch Augustin als eine der Grundlagen z. B. seines Denkens über die Zeit. Natürlich war auch Augustin bekannt, daß die Laute der Sprache, die *vox* in der Luft nur so lange klingen, als sie im Ohr *sind*; das konnte man jeder Definition der *vox* in der Grammatik entnehmen (wahrscheinlich stoischer Herkunft), sie haben aber auch einen Ort in der *memoria*, genau wie die Töne der Melodie — Flotzingers tief insinuerende Andeutungen jedoch lassen nicht erkennen, daß er eine Quelle gefunden habe, die die für die Zeit triviale Relation zwischen Zeichen und erklingender *vox* als musiktheoretisches Problem gesehen haben könnte: Flotzinger verbindet also Dinge miteinander, die für die Zeit nichts mit einander zu tun haben, in freier Assoziation, ohne historische Belege und ohne Wissen um die bestehenden Quellen (vgl. auch u. 478 auf Seite 866).

stellen, daß in einer Art von (sozialistischem?) Autorenkollektiv ‘*Musik*’ ... *als opus gestaltet oder nach Ablauf dieser (welcher?) Handlungsakte zu einem opus führt*. Wie kann oder soll man sich das vorstellen? Sicher, der Genuß des musikalischen Tuns liegt in der Zeit; nun ja, daß Musik eine *Zeitkunst* ist, kann man verstehen, sonst würde ja wohl niemand Musik, ausführend, „machen“, rein zum Vergnügen, wenn er nicht die Musik in ihrem, notgedrungen zeitabhängigen Verlauf erleben wollte oder würde; das kann also nicht spezifisch für „das“ Mittelalter sein; und wie aber denn nun entsteht daraus ein *opus*, wer und wie erinnert man sich daran, wenn man nicht von vornherein mit welchen *Handlungsakten* auch immer, ein *opus* schaffen will? Fragen über Fragen, die dazu zwingen, sich über das Gemeinte der Erkenntnis von M. Haas klar werden zu können, denn das muß dann ja wirkliche Erkenntnisse schenken.

Dem betreffenden musikalisch denkenden Menschen des Mittelalters war also nicht die Melodie, die er erfunden hatte, nämlich als *inventor*, s. u., sondern der Vorgang, der zur Erfindung geführt hat, ja deren Zeit, offenbar nicht das Erleben des musikalischen Ablaufs in der Zeit beim (Ab-)Singen, sondern „die“ Zeit, das Wesentliche — die oben angesprochene Arbeitsteilung sieht M. Haas also für das musikalische Mittelalter, ja offenbar für das Mittelalter an sich, denn auch andere Erscheinungen sollen damit ja wohl erfaßt sein, als nicht existent an, ja er behauptet als Merkmal dieses *musikalischen Denkens im Mittelalter* offenbar eine höhere Wertung irgendeines Handelns als des daraus, wie auch immer, erspriessenden Produkts; eine Behauptung, deren dreißig Jahre in die Zukunft weisende Kühnheit notwendig Beachtung verdient⁷⁸ — denn man muß ja annehmen, daß hiermit wirklich ein Wesensmerk-

⁷⁸**Sind die Motteten von Petrus de Cruce keine Produkte, sondern Ergebnisse von Herstellungsprozessen?** Man liest z. B. zu diesem tiefen, von Haas erschaffenen Thema, daß *Aristotelisch gesehen ... eine res facta die „hergestellte Sache“, also das nach dem Herstellungsprozess übrigbleibende Objekt* sei, ib., S. 167. Man wäre nicht ganz undankbar, wenn man erklärt bekäme, was denn da bei Beethoven so anders sein sollte, auch der unterzieht sein dann *übrigbleibendes Objekt* ausweislich seiner Skizzen einem *Herstellungsprozess*. Wenn man weiterliest, erfährt man, daß dies *jederzeit möglich* sei, *so lange es bei der ganzen Frage nach dem Werk zwischen Aristoteles und Leibniz*, zwei bekanntlich sehr musikalischen Philosophen (die Musikalität beruht im Fall von Aristoteles bekanntlich darauf, daß ein Angehöriger seiner „Schule“ sich *Musik* zum Thema wissenschaftlicher Arbeit erwählte; bei Leibniz fehlt eine solche Erklärungsmöglichkeit seiner Wichtigkeit für die Geschichte des Denkens von Musik — noch!), *nicht um das Produkt, sondern um das Produzieren* ginge. Dies sei ein *Focus, der heute recht unverständlich wirkt, da wir Musiklehre (oder, wie man wohl öfter sagt, Musiktheorie) nicht als immanenten Teil einer Handlungs- oder Herstellungstheorie auffassen. Eine Musiktheorie, die sich an den Werken orientiert, steht sich hier selber im Wege ...* — ja, steht sich damit der vierte Anonymus mit seinen konkreten Verweisen auf Perotin u. a. *selbst im Weg*, oder tut das auch Guido mit seinen Hinweisen auf vorbildliche Melodien des hl. Ambrosius? Ist die Harmonielehre von Louis-Thuille dazu im Gegensatz nicht auch *Teil einer Herstellungstheorie*, gilt dies für die Intention der Kompositionslehre von A. B. Marx nicht? — und was dergleichen erhellende Formulierungen noch besagen. Daß die *Musica Enchiridis* keine Strukturen an sich beschreibe, sondern nur einen *immanenten Teil einer Handlungstheorie* darstelle, wird dem Leser dieser Texte nicht erkennbar — man erlernt Strukturen, denn man soll als Sänger ja rational singen können, damit sind die Melodiegestalten aber immer das Wesentliche; was bedeutet hier wohl *focus*? Vielleicht sollte man zum Verstehen eines trivialen Sachverhalts wie dem Umstand, daß auch eine Melodie, eine abgeschlossene musikalische Form als solche und in Bezug auf ihren Schöpfer gesehen wurde, statt so großer Philosophen einmal kleine mittelalterliche Fachautoren fragen? Wenn

man, wie angesprochen, die musiktheoretischen Kenntnisse von Thomas betrachtet, wird man erstaunt feststellen, daß die akademische Ausbildung in den *artes liberales* ein absolut abgestorbenes, nämlich über spätantike Topoi und Überlieferung nicht hinausgehendes, unproduktives Formalwissen darstellt; ein Umstand, der die Suche nach musikhistorisch Interessantem in hoher scholastischer Philosophie so unfruchtbar macht, wie dies in einer fast fertiggestellten Studie Verf. am Beispiel von Jacobus von Lüttich beweist. Natürlich ist das nur die Sicht eines kleinen, nur an den wirklichen Sachverhalten interessierten Betrachters mittelalterlicher Musik.

Nun also aber weiß man es: Guidos *Micrologus* wird höchstens abusive der *Musiktheorie* untergeordnet, denn es handelt sich um eine *Musiklehre*; die abstrakte Darstellung des Tonsystems ist also nicht Theorie, sondern Lehre, und zwar einer Handlungsanweisung. Diese Klarstellung nimmt man dankbar auf; ist allerdings angesichts der Textaussagen und des, unabdingbaren, Kontexts nicht so ganz leicht überzeugt (die Forderung an *cantores*, sich rational darüber klar zu sein, welche Struktur die Melodien haben, die man singt, ist nicht ganz so leicht als *Handlungsanweisung* zu bewerten — oder sollte auch Augustins *De Musica* eine Handlungsanweisung sein, weil der *Magister* und der *Discipulus* gelegentlich vortragen, vgl. Anm. 85 auf Seite 171).

Wie ist das aber nun mit dem Werk und seiner Herstellung? Daß nicht wenige mittelalterliche Musiktheoretiker, nach Haas *Musiklehrer*, wie Hucbald davon sprechen, daß man die Melodie, wie sie vom *compositor inventum* sei, auch korrekt erkennen muß, um sie korrekt ausführen zu können, spricht ja, wie gesagt, nicht gerade dafür, daß hier nur der *Herstellungsprozeß* als das Wesentliche am Werk angesehen worden sein könnte (vgl. dazu auch Hucbalds Selbstzeugnis, vgl. Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 227 — warum eigentlich soll man alle diese Quellen nicht zur Kenntnis nehmen? nur weil Verf. darauf aufmerksam gemacht hat, oder weil es schwierig ist, wissenschaftliche Literatur zu lesen?).

Meint M. Haas etwa den Umstand, daß die lateinische mittelalterliche Musiktheorie musikgeschichtlich eine einmalige Situation repräsentiert, nämlich die, in der zum ersten Mal, dann aber verbindlich für die Folgezeit, Musiktheorie sich als angewandte Theorie versteht, als Theorie, die einer zumindest als gleichwertig verstandenen musikalischen Wirklichkeit in dem Sinne entspricht, daß sie die Regeln dieser Wirklichkeit zu erfassen und dann natürlich auch durchzusetzen versucht, wie z. B. die strikte Diatonik (modulo *b/h*), oder die Ableitung der Regeln des *organum* aus der Natur des Tonsystems in der *Musica Enchiriadis*, oder die *natura tonorum*? Dann aber hätte M. Haas überhaupt nichts Neues zu sagen, ja er plagiierte in leicht kryptischer und nicht gerade zugänglicher Weise u. a. die Ausführungen von Verf., *Musik als Unterhaltung* Bd. II — weil dies aber doch nicht sein kann, ist man verpflichtet, nach einem tieferen Sinn seiner Erkenntnis zu suchen.

Andererseits wird man Kompositionslehre nicht notwendig als von dem vom Wort *Musiktheorie* „abgedeckten“ Inhalt so völlig getrennt sehen wollen, daß man die Vermittlung von Herstellungsregeln, z. B. zum *organum* einfach aus der Musiktheorie ausschließen, oder daraus gar erschließen wollte, daß die Mitteilung von Regeln zum Komponieren nicht das Produkt als Ziel habe sehen lassen, sondern als eher beiläufig zufälliges Überbleibsel. Denn wenn eben der vierte Anonymus von den großen Komponisten spricht, und dabei formuliert, daß Leonin *fecit magnum librum organi*, so wird man, bei Anwendung von Vernunft, das *fecit* ja wohl nicht als Hinweis darauf sehen wollen, daß der Anonymus nicht an Leonins Produkten, sondern am *Herstellungsprozess* interessiert gewesen sein sollte, der zu diesen Büchern, und damit ist natürlich der Inhalt gemeint, geführt hat. Denn wenn *Perotinus magnus ... fecit clausulas ... etc. meliora*, und dann noch festgestellt wird, daß dieser *Magister Perotinus fecit quadrupla optima Viderunt, Sederunt ...*, dann wüßte man schon ganz gerne, wo denn da der *Herstellungsprozeß* und nicht allein und ausschließlich das Endprodukt, das als auf, wie das ja auch Haas weiß, recht kostspieligem Pergament, und das auch noch öfter, niedergeschrieben, das einzige *Objekt* der Überlieferung war. Ach so, weil *fecit* dasteht — nur, was sollte eigentlich Anderes dastehen; daß auch Symphonien *gemacht* worden sind, also nicht, wie vielleicht gewisse heilige Bildwerke vom Himmel gefallen oder am Meer, wie *Saint Vou* angetrieben sind (oder man lese Gautiers de Coincy *Miracles*), das dürfte man auch im Mittelalter gewußt haben — allerdings beachte man, daß es auch da, z. B. beim hl. Dunstan, Übernahmen von Musikstücken direkt aus der himmlischen Liturgie gegeben hat; also Kompositionen, die ganz ohne die Mühe des *facere* (eines

menschlichen Autors) entstanden sind; dies, aber nur dies, dürfte ein gewisser Gegensatz zur üblichen Entstehung von Symphonien zur Zeit von Tschaikowskij gewesen sein. Und soll man wirklich daraus, daß auf einigen griechischen Vasen *N.N. ἐποίησεν* geschrieben wird, folgern müssen, daß die Käufer solcher Ware nicht daran interessiert gewesen sein sollten, daß der bekannte *N.N.* das gemacht hat, sondern daß dessen *Handlungsabläufe* bei der Bemalung einer solchen Vase das für die Käuferschicht allein oder auch „nur“ vorwiegend Interessante gewesen wären? Warum haben dann nicht alle bei solchen bekannten Schöpfern Vasen zu bemalen gelernt? Ohne solchen Zusatz, d. h. allein durch Namensnennung des Künstlers könnte man ja vermuten, daß einer der Dargestellten so heiße. Und bedeutet nicht die Signatur eines modernen Bildes etwas anderes als den Hinweis darauf, wer die Sache gemacht hat; wo soll da ein Unterschied sein? Die Antwort ist sicher, nur: Durch das Konzept von Haas wird erstmals erkennbar, daß *ἐποίησεν* die wesentliche Aussage ist, daß es dem *alten Griechen*, der eine solche bemalte Vase kaufte, allein auf die arbeitenden Handlungsakte der betreffenden Maler ankam, doch nicht auf deren Produkte! Eine völlig neuartige Sichtweise, die auch für die Musik völlig neue Erkenntnisse aufgibt:

In dem unter Plutarchs Namen überlieferten Text heißt es, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 28, 8, daß die theoretische Wissenschaft der Musik sich um die Erkenntnis der Gene, der Töne, der *τόνοι*, der Intervalle und Systeme bemüht, aber nicht fähig ist, darüber Gründe anzugeben, *πότερον οικειῶς εἴληφεν ὁ ποιητής, ὅλον εἰπεῖν, ἐν Μυσοῖς τὸν ὑποδώριον τόνον ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἢ τὸν μιξολύδιον τε καὶ δώριον ἐπὶ τὴν ἔχθρασιν ἢ τὸν ὑποφρύγιον τε καὶ φρύγιον ἐπὶ τὸ μέσον*. ..., zu erkennen, ob der Schöpfer etwas passend gewählt hat, z. B. zu Anfang Hypodorisch etc., gesetzt hat, das kann die Theorie der Musik nicht beurteilen, das kann also nur der Künstler. Nun aber wissen wir endlich, warum der Autor das so beschreibt, nicht weil er die künstlerische, hier kompositorische Entscheidung als Entscheidung über die Form einer Melodie ansieht, nein, weil er, so muß man wenigstens Haasens Ansatz verstehen, eben *Handlungsabläufe* durchführt, die solche Formmerkmale so mal als Folgen haben — nur ist der Autor dieser Passage allein an der Adäquatheit der Entscheidung, also an der Form des Produkts interessiert; ein kaum lösbares Dilemma, wenn man den hier zu betrachtenden Ansatz ernstnehmen will. Aber wahrscheinlich ragt dieser Ansatz, der hier zu verstehen versucht wird, so weit über die Einfachheit der musikhistorischen Gegebenheiten hinaus, daß solche Versuche scheitern müssen, wenn sie nicht mit der betreffenden Vorkenntnis ausgestattet sind — oder ist im Mittelalter alles so anders? Das kann man ja fragen — und ganz klar beantworten.

Wo also bleibt die Behauptung von Haas, wenn man sie auf Musik und die Musikgeschichte bezieht? Daß die Existenz von Kontrapunkttraktaten das Produkt, die Messe Dufays, nicht als Ziel, sondern als zufälliges Ergebnis bedeuten sollte? Von *factores cantuum* spricht der vierte Anonymus an anderer Stelle, damit meint er doch wohl Menschen, die Gesänge machen, also *Handlungsabläufe* organisieren, die dann zu einem Produkt führen, das dann überliefert werden kann.

Man wird doch nicht deshalb, weil der Anonymus an anderer Stelle zur Erklärung der Natur von *modi perfecti et imperfecti* rät, daß man einmal selbst eine Melodie des Chorals nehmen soll und diese dann auf Pergament in jeweils verschiedener Weise in modale Struktur bringen soll, schließen müssen, daß er damit gezeigt habe, Perotins explizit angeführte Kompositionen seien nur so zufällige Reste eines experimentellen Umgehens mit den Größen *cantus* und *modus*? Daß für Machaut seine ausdrücklich vor Publikation auf ihre Form überprüfte Kompositionen nur Überreste von *Handlungsabläufen* sein sollten — und das auch noch in seinem eigenen Denken! —, und nicht das Ziel der Arbeit? Ja, aber warum hat dann Machaut nicht seine zweifellos existierenden Skizzen, warum hat Perotin nicht seine Übungen mit der Disposition von Tönen in *modi* überliefert, sondern nur und ausschließlich seine Werke, wenn diese Leute gar keine Werke schaffen wollten? Und dies obwohl seit Jahrhunderten eine gegebene, unveränderbare Menge an Melodien in dauernder Ausführung existierten, die doch ebenfalls nur als Kompositionen, eben als *cantus*, vielleicht ja *prius facti* bestanden haben?

Rätsel über Rätsel gibt M. Haas hier auf, die dem nur an die Quellen gebundenen Leser schwer oder gar nicht lösbar erscheinen. Oder meint Haas vielleicht doch nur die Beschreibung des *organum* in der Schrift *de organo*, ed. Schmid, S. 208 ff. Da hat man ein notiertes *organum*, eine vollständige Sequenz organal notiert, und der Autor erklärt deren Struktur nicht einfach als Struktur, sondern aus dem Verlauf der Grundmelodie — die ist ja gegeben, nicht als Zeugnis harter Arbeit, sondern eben

mal der mittelalterlichen Musik oder überhaupt des etwas Bleibendes schaffenden Menschen erfaßt sein sollte, zumal auch in der neueren Musik die Ausführung, das Handeln für die Menge der *music community* ja wohl immer noch der Weg überhaupt zu Musik ist — wo sollte da ein Unterschied zum Mittelalter bestehen können⁷⁹? Man sieht, die Formulierung

als Melodie, als Werk, oder nicht? Daß die Musiktheorie des westlichen Mittelalters nicht nur die Materialstrukturen, sondern ihre konkrete Verwirklichung in den liturgischen Melodien behandelt, das ist triviale Folge der oben angesprochenen historisch einmaligen Situation einer Verbindung der heiligen Melodien der Liturgie mit der Musiktheorie, die bei dem Versuch, die Wirklichkeit dieser Melodien rational zu erfassen und rational denken zu lehren natürlich als Theorie zu verstehen ist. Denn wie anders sollte der Autor seine Darstellung der organalen, nun eindeutig ad hoc zu leistenden Ausführungsweise denn eigentlich formulieren, wenn er eben organales Singen lehren wollte, als Lehre oder als Theorie, denn in Beschreibung des Verhaltens der gegebenen Stimme und der dann jeweils notwendigen Reaktionen des *organum*? Es handelt sich doch klar um eine Ausführungsmodalität, die man dann auch so darstellen muß, als dann aber strukturell begründete und damit als Regel an sich erklärten Sachverhalt — daß der Weg von dieser Mehrstimmigkeit zur mehrstimmigen Komposition eine gewisse Zeit braucht, ist Teil der Geschichte der Mehrstimmigkeit, weshalb eben noch der Autor von *Ad organum faciendum*, edd. Eggebrecht und Zamminer, S. 46, sein *organum* als *vox sequens precedentem sub celeritate diapente vel diatessarum*. ... definiert, dann aber (nicht immer ganz so klar) abstrahierte feste Regeln gibt; Regeln, wie sie die Poetik, die Grammatik, die Rhetorik etc. immer gegeben haben; wenn man ganz tiefstinnig sein will, kann man ja sagen, daß das Mittelalter die *ars musica* den trivialen Fächern angenähert hat, was man schon aus dem Titel der Dissertation des Verf. ableiten kann — nur, die Theorie, die ganz bewußt Aurelian so sieht, hängt gar nicht mehr von dem Quadrivium ab; es handelt sich um eine neue Gattung — übrigens: Reine musiktheoretische Texte wie „den“ Anonymus Bellermann findet man auch in der Antike.

Sicher, bei der Ausführung kommt es auf die Ausführung an, das ist bei Musik trivial, weshalb Musik eben aus Struktur oder Form und Ausführung „besteht“, das hebt aber doch nicht die Existenz einer Melodie als beabsichtigte Gestalt und Form auf. Ambrosius hat Melodien verwendet oder neu komponiert, aber doch feste Melodien, die, bei Musik trivialerweise, zum Singen gedacht waren, aber, wie Augustin klar angibt, als Form auch an sich, z. B. im Gedächtnis anwesend waren, wenn man denn ein ausreichendes musikalisches Gedächtnis hat. Auch von da bleibt Haas unverständlich; denn daß Beethoven seine Symphonien nicht auch zur Ausführung gedacht haben könnte, daß für diesen Komponisten also die notierte Partitur das Einzige gewesen sein sollte, das er angestrebt habe, wird doch wohl niemand annehmen wollen, natürlich ist die Ausführung das Ziel, nur so kann es Wirkung haben — wo sollte also hier ein Unterschied zum Mittelalter bestehen? Nur, daß die Motetten von Petrus de Cruce weniger Werk als zufälliges Überbleibsel irgendwelcher, vielleicht auf ganz andere Dinge als die Verfertigung von Musik gerichteter *Handlungen* verstanden worden sein sollen, das zu behaupten oder zu verstehen fällt wirklich schwer. Wahrscheinlich hat man auch hier aber nur unüberwindliche Mühe, die hochfliegenden Erkenntnisse von Haas zu verstehen.

Verf. sieht sich dennoch außer Stande, die Melodien der Gregorianik nicht als Musik und damit als Werke, als Kompositionen zu betrachten. Daß er sich größte Mühe gibt, M. Haasens Ansätze verstehen zu können, wird aber wohl eingeräumt werden müssen; so sehr man sich auch bemüht, Haasens *Einführung* ist im Gegensatz zu mittelalterlicher *Musiktheorie*, nein *Musiklehre*, wirklich nicht didaktisch leicht zu fassen, denn man will doch, um es zu wiederholen, wirklich nicht an Züs Bünzlin's literarisches Produzieren denken.

⁷⁹Betrachtet man z. B. das Wort *Motiv*, auch gegenüber *Thema*, dann wird man finden, daß darin das Wort *movere* „steckt“; andererseits kann man Motive zu Themen zusammensetzen, wie statische Bauklötze; soll man das als Merkmal der Musik der Neuzeit ansehen sollen? Als Merkmal einer Zeit, die zwar Musik als *Handlung* kennt, aber doch wieder als Teil eines Statischen, Festen, eines *Nichthandlungsmäßigen*?

Liest man einmal die Quellen, z. B. die Zeugnisse von Guido von Arezzo, der im Gegensatz zu manch neuerer Literatur wirklich lesenswert ist, so wird man finden, daß auch er von *motus* spricht — und

von Haas gibt viele Fragen auf, nur sind das wesentliche Fragen? Das könnte man auf den ersten Blick fragen; die Bedeutung der Aussage wird jedoch dazu zwingen, sich nicht solcher Oberflächlichkeit hinzugeben und weiter um den Sinn des Gesagten zu ringen.

Denn andererseits wurde, wie gesagt, in der für Haas wohl zu rational sachlichen Literatur schon lange auf eine, nun tatsächlich wesentliche und gegen die Antike differenzierende Besonderheit der Situation der Musik im (christlichen) Mittelalter des Westens hingewiesen: Man lese nur die Kapitel zur Wertung von aktueller Musik des hl. Augustin in Verf. *Musik als Unterhaltung*, oder, so man das möchte, Augustin selbst, wo man leicht erfahren kann, daß in besonderem Kontrast zur Spätantike, aber auch zur musiktheoretisch klassischen, nämlich schöpferischen Periode der alten Musiktheorie, durch die Existenz einer zwangsläufig höchsten Wert besitzenden konkreten, aktuellen Musik, nämlich der Musik der Liturgie, das Objekt möglicher Musiktheorie auch die Praxis sein mußte — erst im Mittelalter, nicht schon in der Väterzeit! Der — diese Gattungstermini sind hier eigentlich immer in Anführungszeichen zu lesen! — mittelalterliche Musiktheoretiker mußte, wenn er nicht rein spekulativen Unsinn verfaßte, also alle wesentlichen Vertreter dieser Fachrichtung mußten (wohl durchweg auch) als Kleriker das Objekt der Theorie nicht (nur) in der Erkenntnis an sich, sondern (auch) in der Erkenntnis und entsprechenden Regelung der liturgischen musikalischen Praxis sehen, denn es handelt sich um eine, wie auch immer dem Heiligsten institutionell verbundene Musik — diese wertungsgeschichtlichen Besonderheiten sind als Kontext unbedingt zu berücksichtigen. Insofern ist von Anfang der Spuren einer bewußten Rezeption antiker Musiktheorie im lateinischen Westen an deren neue Ausrichtung auf den Choral das wirklich Neue, was Haas nicht zu sehen scheint, obwohl hier ausreichende und eingehende Literatur vorliegt, denn hier hätte er ja Beispiele für die Wichtigkeit von *Handlungsabläufen* in der Musik für das reflektorische Denken über Musik im Mittelalter finden können. Angesichts vorliegender Literatur über die wertungsgeschichtliche Situation die dieses gegenüber der Antike wirklich unterscheidende Merkmal musikalischer Reflexion behandeln, scheint auch

im Sinne der zitierten Formulierung freudig schließen: *Aha, Guido denkt Musik handlungsmäßig, als Folge von Handlungsakten*, um dann betrübt festzustellen, daß auch diese *motus* wie statische Bauklötze aneinandergereiht werden können, supponiert und was nicht noch alles an statischen Begriffen angewandt wird; nicht aktiv, sondern ganz nach der Relation bestimmt, *motus motui suppositus* etc. (man vergleiche Anon. Vivell, ed. Smits van Waesberghe, *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, S. 158 ff., um sich über die Geläufigkeit solchen *musikalischen Denkens* klarer zu werden) — anders kann sich ein moderner Autor, der musikalische Formen beschreibt, nun aber auch nicht ausdrücken; wieder einmal geht eine Hoffnung auf eine einfache Charakterisierung des Mittelalters in der Musik verloren!

Und daß in der Neuzeit, das Wesen von Musik nicht auch und in gleicher Weise wie im Mittelalter, wesentlich aus den *Handlungsakten* bestehen soll, die Musik zum Ablauf bringen, das könnte wohl nur der bezweifeln, der in Musikwissenschaftlichen Bibliotheken aufgereichte Gesamtausgaben als das Wesen von Musik der Neuzeit ansieht, und nicht die sinnlich geistige Freude erleben kann, solche Musik auch aufzuführen, und auch zu hören. Ist da nicht auch der *Ablauf der Handlungsakte*, die eben zum Erleben von Musik führen, von gleicher Bedeutung wie schon im Mittelalter? Musik besteht auch im Mittelalter klar aus der einmal erfundenen Form und ihrer Ausführung. Daß man, bei entsprechendem Bedarf, die Form auch gelegentlich verändern kann, im Choral z. B., um Chromatik zu vermeiden, in der Motette, um eine zweite Oberstimme dazuzuerfinden, das ändert nichts daran, daß dann eben nur eine neue Form geschaffen wird, die dann natürlich auch gehört werden soll.

dies nicht das zu sein, was M. Haas mit seiner nicht ganz so leicht verstehbaren Formulierung meinen könnte, denn die Kenntnis relevanter Literatur wird man ja voraussetzen dürfen. Schließlich gehört ein solcher Praxisbezug ja auch zur Tradition der nachmittelalterlichen Musiktheorie, soweit sie überhaupt einen Sinn hat und nicht reine Spekulation ist; diese Tradition hat zur immer weiterschreitenden Regulierung der Mehrstimmigkeit, der rhythmischen Notation und vielem anderen geführt. Und nicht der geringste Grund ist daraus zu entnehmen, daß man die Melodien des Chorals etwa nicht als, so wie sie sind, gemeinte Formen verstehen dürfte oder müßte.

Aus dieser Situation wird aber übrigens auch erkennbar, daß überhaupt eine Rezeption der antiken Musiktheorie keineswegs notwendig oder musikhistorisch folgerichtig war: Die Entstehung einer Verstehen und Regulierung der Praxis bestimmenden Theorie der Musik war eine, zunächst vor allem wertungsgeschichtlich zu begreifende musikhistorische Erscheinung. Byzanz hat das nie für notwendig gehalten bzw. nie die Fähigkeit zu einer solchen, Verstehen voraussetzenden Anwendung antiker Musiktheorie gehabt — die musikalische liturgische Praxis „funktioniert“ auch ohne jede rationale Theorie antiker Prägung; das Gleiche gilt für die arabische Musiktheorie des Mittelalters: الفارابي al-Fārābī klassifiziert zwar konkrete Musiker in Bezug auf ihre Rationalität, Vorschriften für korrekte Tonarten in konkreten Melodien zu geben, würde ihm, seinem Vorbild entsprechend, aber nicht einfallen. Nur das westliche Mittelalter — Byzanz schafft das eben nicht, schon ausweislich des Unterschieds von Halb- und Ganzton — erreicht eine innige Verbindung zwischen Rationalität und konkreter Musik; übrigens gar kein so schlechtes Vorbild auch für Musikwissenschaft.

Im lateinischen Mittelalter kommen also zwei verschiedene Wertungssituationen zusammen, einmal die der Väterzeit entstammende Wertung von aktueller Musik in der Liturgie — die kann man ja wohl als *Handeln* bewerten, da ertönt ja etwas —, wesentlich bestimmt durch den hl. Augustin, zum anderen aber die nun nur aus der Karolingischen Bildungsreform abzuleitende Rezeption auch der antiken Musiktheorie, soweit man davon noch Zeugnisse besaß — und hier liegt die epochale Bedeutung des großen Boethius, der selbst nie an eine Anwendung von Musiktheorie auf die Praxis hätte denken können.

Daß damit natürlich Musiktheorie, Reflexion von Musik auch das praktische *Handeln*, z. B. in der Bestimmung der Tonartzugehörigkeit, d. h. überhaupt von abstrakt bestimmten Tonartklassen als Objekt sieht, wird durch die davon auch völlig unberührte, offenbar ganz neu erfundene Haas'sche Reflexion über *musikalisches Denken im Mittelalter* an der oben zitierten wichtigen Stelle jedoch gar nicht erfaßt; also dieses wirkliche Charakteristikum scheint er nicht zu meinen; was meint er dann wohl? Denn, daß die mittelalterliche Theorie gerade nicht in der (heute erwünschten) Ausführlichkeit, meistens ja überhaupt nicht, die sozusagen intuitiven Merkmale der Aufführungspraxis, der Postulate an die Stimmschönheit, die stimmlichen Voraussetzungen für die Ausführung des Chorals u. ä. behandelt (oder adäquat in mündliche Unterweisung stellt, wie Guido), müßte doch dem zu denken geben, der ausgerechnet die mittelalterliche Musiktheorie als *Lehre von Handlungsabläufen* und nicht als Theorie verstehen will: Das, was die Vorschriften für den *cantor* analog zu denen für den *lector* sagen, also die Voraussetzungen für die *Handlungsabläufe*, die die Choralausführung betref-

fen, findet man in liturgischen Vorschriften, z. B. bei Isidor⁸⁰, aber nicht in der Musiktheorie; wenn diese ausführungsmäßige Besonderheiten berücksichtigt, wie z. B. bekanntlich die *Scolica Enchiriadis*, dann geht es, wie jedermann weiß, nicht um Nuancen o. ä., sondern klar um meßbare, quantifizierbare, also (um vermutlich nur scheinbar) rationalisierbare Faktoren, wie z. B. das Tempo, das da vom liturgischen Ort, Festgrad, Raumgröße abhängig gesehen wird: Was also macht die Theorie? Sie sucht in der musikalischen Wirklichkeit des Erklingens nach den Faktoren oder Kriterien, die rational bestimmbar zu sein scheinen — und das sollte keine Theorie sein? Natürlich sind dann die entsprechenden Erkenntnisse in, als absolut verstandene Regeln umzusetzen, das ist das eine neue Merkmal mittelalterlicher Musiktheorie, wie man in Verf. *Musik als Unterhaltung* Bd. II, in einiger Breite lesen kann.

Daß man im Mittelalter aber zwischen Ausführen und Komponieren, zwischen Komposition und ihrer Verwirklichung nicht hätte so klar unterscheiden können, daß man sozusagen nur zu einer, modern gesehen „vermischenden“ Gewichtung kommen konnte, wird ja wohl niemand behaupten wollen — oder doch? Eine kühne Vorstellung! Denn schon mit der sog. Rationalisierung der Musik eben durch Anwendung der — und gerade das geschieht im Mittelalter — neu rezipierten antiken Musiktheorie hatte man Merkmale, die Musik als Struktur kennzeichnen ließen: Größen wie Tonarten, Töne, Intervalle, Intervallfolgen etc. sind strukturelle, nicht irgendwie *handlungsmäßige* Größen, denn z. B. tonartlich klassifiziert wird doch nicht irgendein Handeln, sondern klassifiziert hinsichtlich ihrer *ratio*⁸¹ werden Melodiegestalten, weshalb denn auch Oddo genau in diesem Zusammenhang Fehler gegenüber der gemeinten Form einer Melodie anführen kann, also Ausführung und Gestalt werden sau-

⁸⁰Auch wenn nicht zu vermuten ist, daß einer der Gruppe der Neudeuter die Quellen liest oder gelesen hat: Es ist Verf. bekannt, daß Isidor in seiner Darstellung der kirchlichen Ämter den *cantor* unter der Rubrik *De psalmistis* anführt, zu beachten ist aber nicht nur das Inhaltsverzeichnis, sondern auch der Text selbst, wo man findet: *Psalmistarum, i. e. cantorum ...*, *CCSL CXIII*, ed. Ch. M. Lawson, Turnholti 1989, S. 71, 1

⁸¹Und so kann man kann man in dem angeblich so kindgerechten und von Haas ebenso häufig wie eindrucksvoll auf kindliches Denkvermögen in schräg gehaltenen Gläsern bezogenen Buch der *Musica Enchiriadis* die *ratio* einer Struktur an der *cordarum descriptio* ablesen, ja *contemplare*. Da wird doch nicht *gehandelt*, da werden Strukturen aufgezeigt (ed. Schmid, S. 35, 1); sollte der Autor dieses „Kinderbuch“s — welche Latein- und andere Kenntnisse kann man hier voraussetzen! — wirklich unfähig gewesen sein, zwischen den von ihm notierten *neumae* und deren Absingen zu unterscheiden, nur weil er das Organum auch einmal durch *in unum canendo* beschreibt (ed. Schmid, S. 38, 2), also den Sinn von Musik in ihrem Erklingen sieht? Ja sollte er, der um die Angabe der strukturellen Merkmale bemüht ist, das *Handeln*, also das Ausführen höher als die Strukturen angesehen haben? Nein, er konnte klar zwischen Form und klanglicher Erscheinung unterscheiden, und damit zwischen „Ewigem“ und im Ablauf Vergehenden: Man sollte dazu wenigstens vorliegende Ausführungen zur Fulgentius-Paraphrase beachten. Daß Musik zum Klingen gedacht ist, dürfte kaum ein spezielles Merkmal mittelalterlicher musikbezogener *Handlungsakte* gewesen sein, so daß man Musik genauso gut als Struktur oder Form wie als Ausführung aufrufen kann, ohne jeden Unterschied des Gemeinten. Merke: Das Gemeinte muß nicht identisch sein mit dem Bezeichneten. Aber das wäre ja mal wieder eine wirklich tiefsinnige Möglichkeit der Musikgeschichtsschreibung, nachdem die gendernmäßige Betrachtung nicht gerade erhebende Erkenntnisse im Einzelnen, um das es ja immer geht, gebracht hat: *Musik als Handlungsakt und als Struktur*, man wird z. B. feststellen, daß in literarischen Darstellungen häufig ja von musikalischen Laien, ja selbst von Philosophen wie Kant Musik meist nicht als Form, sondern als und in der Ausführung, also als Handeln beschrieben wird, warum wohl?

ber getrennt; natürlich kann falsche Ausführung die Gestalt entstellen, das aber meint Haas wohl auch nicht?

Oddo schreibt an einer Stelle, die durch G. Jacobsthal allbekannt sein sollte (einen Autor, den M. Haas allerdings wohl nicht mehr für so wichtig für das Verständnis des *musikalischen Denkens im Mittelalter* zu halten scheint), *De musica*, GS I, S. 272 a: *Præterea aliquando vitiosa & maxime lasciviens & nimium delicata harmonia plura, quam diximus, semitonia quærit, & quæ non posuimus, renuit: Quod magis corrigi, quam imitari oportet. Cavendum est autem, ne per musici incuriam hoc fiat, cum cantum aliter, quam compositus est, incipiat atque perficiat; ...* Ein nicht ganz uninteressanter Gebrauch des Wortes *musicus* wäre hier zu beachten, vor allem aber ist klar, daß ein *cantus* in einer bestimmten Weise *compositus est*, man kann ihn auch entstellen, durch eigenmächtige *Handlungsakte*: Angesichts klarer Verwendung des Wortes *componere/compositus* etc. bei früheren Theoretikern, s. u. (man kann auch von Notker *balbulus* lernen, daß man neue Melodien *componere* und, getrennt davon, auch singen kann), wird man also auch hier feststellen dürfen oder müssen, daß dem lateinischen Mittelalter die Differenzierung zwischen Gestalt einer Melodie, ihrer Form also, und ihrer, eventuell fehlerhaften, Ausführung, also einer festen Gestalt, und darauf bezogenen oder basierenden *Handlungsakten* trivialerweise geläufig war; der mittelalterliche Mensch war, zumal als gebildeter *musicus* doch nicht schwachsinnig! Also kann M. Haas wohl auch das nicht gemeint haben, denn natürlich ist eine korrekte Ausführung, also die betreffenden *Handlungsakte*, wichtig, aber doch nicht von höherer Gewichtigkeit als die Gestalt; im Gegenteil, die gibt an, wie man die richtigen *Handlungsakte* vollführen soll — genau wie dies bei Partituren von Telemann der Fall ist, um nur einen neueren Komponisten anzuführen, als einen für Alle. Und wenn es heißt (*Dialogus*, ed. GS I, S. 258), daß *ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suæ distinctiones amplius currunt. ...*, dann wird wohl niemand aus dieser Beschreibung, die Strukturen durch „Handlungswörter“ beschreibt, irgendein höheres Gewicht des *Handelns* für „das“ Mittelalter behaupten können: Der Sinn von Musik liegt in ihrem Erklingen, anders wird man auch im 18. Jh. Musik nicht beschreiben wollen und können; andererseits zeigt sich das Strukturmerkmal der Klasse *Tonart* einer Melodie genau an den Stellen, die die Binnenkadenzen sind; die Melodie *verläuft* — ja, wie anders sollte man einigermaßen einfach ein Merkmal der Form einer Melodie angeben? Also auch das kann M. Haas nicht meinen, so daß wir weiter versuchen müssen, seine Erkenntnis uns durch Verstehen zu eigen zu machen.

Mit der Entstehung einer rationalen Notation, in einigen mühsamen Schritten, einer Theorie der Kirchentonarten etc., was zu die liturgisch ausschließliche Wertung von Musik seit dem 12. Jh. zersetzenden Wirkungen führte, war die Form der Musik notierbar geworden, genau wie man dies aus der Antike wußte, wenn man die Ausführungen von Boethius zur antiken Notation gelesen hatte; und daß z. B. Hucbald das getan hat, das wird M. Haas nicht unbekannt sein, hat doch Verf. und andere auf diese Besonderheit mehrfach hingewiesen.

Und was findet man da bei Boethius? Da liest man doch tatsächlich, daß die Notenschrift dazu da sei, die von Musikern erfundenen Melodien der Nachwelt zu erhalten; ersichtlich nicht als *Handlungsakt*, sondern in Notation, denn auch die überlieferten Texte, d. h. Dichtungen

sind als Text, nicht als *Handlungsakte* überliefert, ed. Friedlein, S. 308 f.; die Ausführung interessiert Boethius nicht: *Veteres enim musici propter compendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarentur, easque per genera modosque* (das meint die Differenzierung der Notenzeichen nach Transpositionsskalen, kein Beweis dafür, daß sich Boethius noch ganz sicher über deren Natur war) *divisere, simul etiam hac brevitate captantes, ut, si quando melos aliquando musicus voluisset adscribere super versum rythmica metri compositione distentum, has sonorum notulas adscriberet, ita miro modo repperientes, ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret.* Die Melodie ist damit dem Text äquivalent, also Struktur, Text, nicht Handlung, nicht einmal (nur) zum Absingen, also *Handlungsanweisung*, als Denkmal ihrer Gestalt, denn das ist nun einmal der Sinn von Musik, die Gestalt, die ausgeführt, oder wie Michaelis gegen Kant erkannt hat, auch gelesen und damit gedacht werden kann; eine Art *Denken von Musik*, die dem Mittelalter nicht fremd gewesen sein kann.

Die Erklärung der Notenzeichen als Namenskürzel hat man als rationalisierende Geschichtsdeutung zu verstehen, wichtiger ist aber, daß der mittelalterliche Musiker, soweit er auf dem Niveau Hucbalds stand, klar und eindeutig sehen mußte, daß Musik in dem Text analoger Weise als Form notiert und *pro posteritatem memoriamque* aufbewahrt werden konnte, daß das also die Aufgabe einer Notenschrift sei (auch wenn dies der Georgiadenachfolge nicht so ganz gefallen mag, deren Schriftdeutung schon an rabbulistischen Umgang mit Texten erinnert, hier geht es jedoch um historische Fakten): Die antike Notenschrift ist eine Notenschrift, die musikalische Denkmäler aufbewahrt, warum sollte man sie sonst auf einem Grabstein mit erheblichem Aufwand einschreiben? ja doch wohl nicht als Aufforderung an jeden Vorbeigehenden, lauthals das *Seikilos* Lied anzustimmen? so wie die Aufforderung: ὦ ξείν' ἀγγέλειν Λακεδαιμονίοις ... ist ja nicht einmal die Melodie am Athenerschatzhaus rubriziert — nein, man notiert Melodien, und genau das, die Form als solche ist nach Boethius Sinn der bzw. einer Notenschrift, und genau das konnte, ja mußte die rezipierende mittelalterliche Musikkultur verstehen: Daß es eine Notenschrift gibt, war dem lateinischen Mittelalter also seit Rezeption der Musikschrift von Boethius geläufig — beachtet man zusätzlich, daß an der entsprechenden Stelle in der Schrift die so „merkwürdigen“ Zeichen graphisch auftreten, kann man, einige Neugier von Lesern vorausgesetzt, folgern, daß gerade diese Stelle nicht unbedingt zu den *loca ignota* gehört haben muß: Schon beim Durchblättern müssen solche Zeichen auffallen, was wieder folgern läßt, daß schon vor inhaltlichem Verstehen des Bezeichneten dieser Zeichen, z. B. des rationalen Einzeltons, wenigstens allgemein klar sein mußte: Es gibt eine musikalische Notenschrift; und wenn die Neumenschrift klar vor der Rezeption des skalisch rational definierten Einzeltons erfunden sein muß, dann kann man trotzdem eine Auswirkung des betreffenden Kapitels in der Musikschrift von Boethius nicht a priori ausschließen.

Zudem gibt Boethius auch sogleich die Bezeichnung, *nota/notula*, ja der Leser erfährt, daß es sich hier um *notae musicae* handelt, und daß diese *notae musicae* graphisch durch *graecae et latinae litterae nuncupantur*: Klarer kann wohl niemand sagen, daß man Musik

schreiben kann, weshalb man auch die Frage stellen kann, ja muß, wenn man sich über solche Kleinigkeiten nicht zu weit erhoben hat, was der anonyme Kommentator oder Glossator zu Augustins *De musica* wohl meinen könnte, wenn er von *nota* spricht, ed. P. Le Bœuf, *Un commentaire d'inspiration érigénienne du «De musica» de Saint Augustin*, in *Recherches Augustiniennes* vol. XXII, Paris 1987, S. 243, S. 262, 324; es geht um die Diskussion, daß die Bewegung der Finger bei der Ausführung von Musik nicht der Seele, der *ars/scientia* oder *ratio* zuzuordnen ist, sondern dem *usus* wie dem *corpus/sensus*, dabei ergibt sich die Fähigkeit zur Korrektheit, ja, sensualen, Perfektion aus der Natur des Menschen, dem eben die Musik *innata* ist: ... *NATURA ID FIERI PUTO, QVAE OMNIBUS DEDIT SENSUM AUDIENDI, QUO ISTA JUDICANTUR ... SED JAM ETIAM ILLUD VIDE, UTRUM ET TIBICEN IPSE HOC SENSU PRAEDITUS SIT. QUOD SI ITA EST, POTEST EJUS SEQUENS JUDICIUM MOVERE DIGITOS CUM TIBIAS INFLAVERIT, ET QUOD SATIS COMMODE PRO ARBITRIO SONUERIT, ID NOTARE AC MANDARE MEMORIAE, ...*; und das Ganze kann dann durch rein körperliches Üben *ILLA ... DUCENTE ATQUE APPROBANTE NATURA* immer wieder vorgetragen werden.

Zu der Passage *ID NOTARE ...* schreibt der Anonymus: ... *sensibilibus signis significare. AT ... MEMORIAE Omnis enim tropus sive strionicus, sive musicus sit, necessario habet sui sensibilia signa, i. e. littera et nota.* Während Augustins Formulierung nicht klar erkennen läßt, ob *notare ac mandare memoriae* sich auf zwei verschiedene Dinge bezieht (was nicht wahrscheinlich ist), wird man die Formulierung des Anonymus notwendig auf die Notierung von Text und Musik beziehen müssen. Weil der Anonymus allerdings an keiner Stelle seines Kommentars erkennen läßt, daß er an die musikalische Wirklichkeit seiner Zeit denken könnte, ergibt sich das Problem, daß er nur aufgrund der Kenntnis von Boethius — hier reichte die Kenntnisnahme der Kapitelüberschrift! — so sprechen könnte; daß für ihn die Neumenschrift doch schon so trivial war, daß er sie auch ganz abstrakt heranziehen konnte, kann man aber auch nicht ausschließen. Daß die Vorstellung einer eigenen Notierungsmöglichkeit von Musik, also völlig unabhängig von Text, für das lateinische Mittelalter keine Probleme bot, sozusagen *ab ovo*, nämlich spätestens nach der Lektüre von Boethius (nicht notwendig schon eines inhaltlichen Verstehens!) trivial war, dürfte aber auch dieser Text bezeugen. Dabei ist zu beachten, daß der Anonymus hier ja selbständig interpretiert, Augustin sagt von *signa sensibilia* nichts; zumindest also muß die Stelle zur Notenschrift bei Boethius, aber ganz selbständig, hier eingebracht worden sein: Der Autor wurde von der Formulierung Augustins an die Notation von Musik erinnert, denn auch die kann ja, wie Boethius schreibt, zur *memoria* von Musik dienen. Damit aber zeigt der Autor, daß die Vorstellung einer Schreibbarkeit von Musik tatsächlich so trivial ist, wie sie sich aus der Textstelle von Boethius ergibt.

Auch M. Haas gibt, davon ganz abgesehen, daß er die Relevanz dieses Textes für seine, allerdings schon in der Formulierung rationaler Rekonstruktion nicht gerade leicht zugänglich vagen Ausführungen nicht zu sehen scheint, keinen Hinweis darauf, daß etwa das eine dem Mittelalter völlig unverständliche, unbegreifliche musikalische Denkweise gewesen sei, daß hier also, dann immerhin schon in der Zeit Hucbalds, eine Revolution des *musikalischen Denkens im Mittelalter* eingesetzt hätte, nein, M. Haas läßt solche Zeugnisse im Abgrund der historischen Sachverhalte versinken, um eine tiefgedachte, analogieheischende Vorstellung

in aller so brauchbaren Vagheit auszusprechen; also muß man weiter nach dem von ihm Gemeinten zu suchen versuchen.

Andererseits wird man nicht unbedingt jedem, der seinerzeit an der Erfindung der Neumenschrift beteiligt war, genaue Kenntnis dieser Passage von Boethius zuschreiben wollen, ja man kann, angesichts von Hucbalds, von antiker Sichtweise adäquater Bewertung der traditionellen, *adiastematischen* Neumenschrift erschließen, daß, glücklicherweise, die Entwicklung dieser Notation aus anderen verfügbaren Möglichkeiten der Antike, nämlich den Akzentzeichen (vgl. Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*), erfolgt sein muß, und damit unabhängig von Boethius⁸².

Und wer behaupten wollte, daß diese adiaستمatische Notenschrift keine Schrift war, die die Struktur, die Form, sondern wie auch immer zu denken, auch noch primär gewichtet irgendwelche *Handlungsakte* darstellen sollte, der irrt, und kann seinen Irrtum bei Aurelian nachprüfen: Natürlich kann da ein Melodieverlauf sozusagen „aktiv“ als Bewegung beschrieben werden, wie sollte man das sonst eigentlich tun? Nur, damit ist natürlich die Melodie als Form gemeint: Wenn z. B. *finis erigitur* oder *vox erigitur*, in einer bestimmten Melodie, bedeutet das eine stilistische Abwechslung, doch nicht ein mal eine Formaussage zum Verlauf der Melodie, zum anderen dezidiert eine Aussage zur Stimmbewegung als solcher: Auch Aurelian weiß genau, was es heißt, daß eine *modulatio* eine bestimmte Form hat, das meint er nämlich, nicht die zu ihrer Ausführung notwendigen *Handlungsakte*, für die interessiert er sich nur, wenn sie von der „Normalform“ abweichen; die Melodie wird gerne als *melodia*, *canor*, *sonoritas* oder *modulatio* angesprochen (nun, auf Derartiges wird an anderer Stelle ausführlich eingegangen — es reicht andererseits Aurelian gründlich zu lesen, und jeweils nach möglichen Alternativen des Ausdrucks zu suchen; solche Texte läßt die Übersicht von Haas unbeachtet, denn Aurelian berichtet über einen Blinden, der ad hoc, allein, durch ein Wunder Gottes eine Melodie erfindet).

Und was heißt das für die Relevanz von Haasens so umfassender Formulierung des Wesens der Musik des Mittelalters? Nun, das bedeutet offensichtlich, daß man schon vorher genau zwischen Erfindung einer Melodie, deren Form und deren Wiederholung, also zwischen kompositorischem Handeln und Ausführung klar unterscheiden konnte, genau wie dies auch in der arabisch-muslimischen Kultur, die geradezu bewußt auf Notation verzichtet hat, der Fall ist, wo zwischen rein ausführenden, darin besonders begabten, und schöpferischen, eventu-

⁸²Die anonymen Glossen zu Martianus Capella, die Mariken Teeuwen herausgegeben hat, *Harmony and the Music of the Spheres ...*, Leiden et al. 2002, S. 504, zu Dick, S. 501, 7 (Dicks Emendierung wird hier von Willis nicht akzeptiert; inhaltlich ergibt sich kein Unterschied), bemerkt zu Martians Ausführungen über die Bedeutung von *vox/sonus/phtongus*: *Antiqui enim singulis sillabis notulas apponebant, quae produceretur, quae corripereetur, quae circumflecteretur, quae acueretur. ...*; also im Sinne von *Zeichen ...zur Kennzeichnung, welche (Silbe) gedehnt, welche gekürzt ... wird*. Wenn dies in Bezug zu *vox* erscheint, dürfte der Glossator irgendwie *vox* in besonderem Zusammenhang zu *vox* als Teil der Grammatik gesehen haben, das liegt nahe; daß seine Glossierung hier höchstgradig unpassend ist, sieht er nicht, denn es geht hier nur um musikalische Termini, nicht die *vox* der Grammatik; er assoziiert Einzelwörter. Bemerkenswert ist jedoch, daß er kein Wort zu Neumen sagt, die ja auch *singulis sillabis* als *notulae apponuntur*, und zwar *a nostris*. Kannte der Glossator noch keine Neumenschrift?

ell ausführungsmäßig weniger befähigten, Musikern unterschieden wird (wo man das finden kann? im letzten Kapitel von Verf. *Musik als Unterhaltung*) — die nun wirklich nicht gerade neue Differenzierung zwischen *Musik als Komposition und Interpretation* ist für „das“ Mittelalter, soweit es musikalisch war, trivial. Also auch das kann M. Haasens neue These wohl doch nicht meinen? Man muß sich allerdings darüber klar sein, daß man von der Notation einer Zeit nicht die Leistungsfähigkeit verlangen kann, die sie durch spätere geistige Arbeit erlangt hat, z. B. durch die von Hucbald und endgültig von Guido von Arezzo.

Es scheint sich also für den Betrachter der musikbezogenen Kultur und Texte zur Musik im Mittelalter überhaupt nicht der geringste Grund oder Anlaß zu einer solchen Behauptung finden zu lassen, wie sie nach dem obigen Zitat M. Haas aufstellt, offenbar in der Absicht, damit etwas ganz Bedeutsames zur Musik im Mittelalter gesagt zu haben, nämlich das oder ein Charakteristikum. Aber, angesichts eines Fachvertreters, der um die mediävistische Musik der Zukunft, nämlich in dreißig Jahren weiß, die Zeit, die nach M. Haas die derzeitige Musikwissenschaft anderen Geisteswissenschaften, wie etwa der von A. Assmann vertretenen nachhinkt, muß man natürlich noch weiter versuchen, seine Gedankengänge verstehen zu können, denn eine rationale Rekonstruktion seiner Formulierungen erscheint nicht gerade als einfache Aufgabe.

Zunächst aber sei, weil er schon erwähnt wurde, wenn auch nicht von M. Haas, Hucbalds leicht verändernde Version des Hinweises von Boethius zitiert, ed. Chartier, S. 194, cap. 44: *Nunc ad notas musicas* (N. B. die antiken sind hier gemeint), *quae unicuique cordarum appositae sunt, non minimum studiosis melodiae conferunt fructum, ordo vertatur*. Man vergleiche dazu die Bewertung der Notenschrift durch Aristoxenus, der sie nicht als wesentlichen Bestandteil der Musiktheorie sehen kann, denn da geht es nur um die Praxis, nicht um die Erkenntnis. Für Hucbald mit einer heiligen Musik ist das natürlich ganz anders: *Hae autem ad hanc utilitatem sunt repertae, ut, sicut per litteras, voces et distinctiones*⁸³

⁸³**Neualtes zur Gliederungslehre bei Guido und Vorgängern** Man darf dankbar zur Kenntnis nehmen, daß auch Dolores Pesce in ihrer von Kenntnis grundlegender deutscher Literatur zum Thema der Gliederungslehre in mittelalterlicher Musiktheorie so radikal wie auch inhaltlich total unberührten großen Kenntnis des Wortes *distinctio* den unspezifischen Sinn von *distinctio* in diesem Zusammenhang bemerkt hat — nur, warum führt man dann diese Stelle überhaupt an? Nur weil eben das Wort vorkommt? *A historical context for Guido d'Arezzo's use of distinctio*, S. 147, in edd. T, Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe*, 2002; ist doch eine feine Wissenschaft, in der man auf vorliegende Ergebnisse so kavaliersmäßig verzichten kann, nur um wieder einmal ganz Neues sagen zu können.

Vielleicht wäre es aber auch methodisch nicht so ganz abwegig, sich einmal den Sinn von zitierten Textstellen klar zu machen; nehmen wir einmal die von Dolores Pesce, ib., S. 147 f., zitierte und übersetzte Stelle aus Aurelian, ed. Gushee, S. 97, 22, wo es um den Fehler einiger geht, die falsch trennen, *Ecce agnus Dei ecce*, statt *Ecce agnus Dei*. Daß diese Stelle auf Bemerkungen zur Rolle von Versen der Nachtresponsorien „reagiert“, ist für Pesce offenbar irrelevant, sie kommt nicht einmal auf den Gedanken, nach dem Grund von Aurelians Bemerkung zu fragen — nur, Aurelian ist ein, in den ihm gegebenen Möglichkeiten, sehr klarer Autor; was liest man also vor dem von Dolores Pesce zitierten Satz? *Nec si fieri potest, in nullius toni distinctione minus quam VIII debent antecedere syllabae tandem distinctionem*. Angesichts des Umstands, daß die *responsoria proliza* formelhafte Versmelodien besitzen, heißt dies, daß vor der Mittelkadenz, *si fieri potest*, nie weniger als acht Silben gesungen werden sollen, bzw. daß die Wendung bis zur Medianten mindestens acht Silben

verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant iudicio, sic per has omne melos adnotatum, etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. Aha, es geht um Melodien, die man richtig ausführen können soll und das sogar ohne Lehrer, also ohne das Mittel einer *oral tradition*: Aber, auf den Gedanken kann man ja nur kommen, wenn die Melodien als feste Gestalten bewußt waren — daß Boethius der nun so wichtige Zweck der richtigen Ausführung nicht in den Sinn kommen konnte, liegt auf der Hand: Antike Musiktheorie hat nicht das Objekt, Melodien richtig ausführen zu lehren; was die, selbstgesetzten, Grenzen der antiken Musiktheorie sind, kann man aus der einschlägigen Erörterung, wohl nach Aristoxenus, im Text von Plutarch finden. Hier liegt der zentrale Unterschied, natürlich nicht in einer anderen Wertung des oder eines — welchen eigentlich? — musikalischen *Handelns*.

Es folgt aber in geradezu unüberbietbarer Klarheit, denn Hucbald ist ein rationaler Autor,

„besetzen“ soll. Das ist wohl eine nicht unklare Aussage, zumal man ja die Formeln betrachten kann. Dolores Pesce zitiert jedoch, natürlich weil das Wort *distinctio* ja vorher nicht auftritt, und man nur Einzelwörter sieht, erst den nächsten Satz, ebenfalls ohne zu fragen, warum dieser denn eigentlich mit *unde* beginnt: *Unde quidam hunc male distingunt, auferentes a rudibus intellectum, ita canentes: V. Ecce agnus Dei ecce, facientes in -ce distinctionem. Cum potius conservandum sit sensus, quam modulatio. Quidam vero in sexta syllaba distingunt, scl. in -i ut Ecce agnus Dei.* Damit ist ersichtlich der Satz zuende, Dolores Pesce jedoch zitiert fröhlich weiter, offenbar in Analogie zur Einstellung der erstgenannten *quidam* zum Textsinn. Fragt man nun nach dem Sinn des *unde*, so findet man leicht, daß *Ecce agnus Dei ecce* genau acht Silben hat, *Ecce agnus Dei* dagegen, wie Aurelian für die weniger Zählfreudigen explizit angibt, nur sechs Silben. Die Situation widerspricht also der allgemeinen Regel — und damit wird nun auch klar, warum Aurelian vorher sagt *si fieri potest. Distinctio* bedeutet hier also nicht irgendwie *grammatical unit* oder *punctuation marks*, sondern klar die Mittelkadenz. Was er aber wirklich anspricht, ist nicht die Gliederung als solche, sondern das Problem, daß erste Vershälften vom Text her nicht immer das Postulat der musikalischen Formel erfüllen, mindestens acht Silben zur Verfügung zu stellen. Man sollte also doch vielleicht beim Zitieren von Texten, sogar des Mittelalters auf deren spezifischen, und wie hier oft genug doch recht klaren Sinn achten.

Hätte Dolores Pesce nun ein wenig weiter gelesen, dann hätte sie deutlich merken müssen, daß der folgende Satz, ed. Gushee, S. 98, 24, nichts, aber auch gar nichts mit dem soeben zitierten zu tun hat; auch hier beachtet sie weder das Vorgehende noch das Folgende, denn auch hier gibt Aurelian ein Beispiel, nun nicht von Responsorien, sondern aus den Gradualia, außerdem natürlich nicht etwa für Silbenzahlen, die von den Psalmodieteilen gefordert sind, sondern für die Möglichkeit einer kontextabhängigen Verteilung von Melismen — kein Unterschied? Nun, wer sich für den wirklichen Sinn interessieren sollte, kann hier weiterlesen, 10.4 auf Seite 826: Die Ausführungen wie die Auswahl der Stellen in dem Beitrag von Dolores Pesce ist unzutreffend, man könnte auch sagen sinnwidrig und falsch, und daher irreführend, denn natürlich ist auch in der zweiten Stelle *distinctio* genau in dem Sinne gemeint wie in der ersten. Dies kann man z. B. dann sehen, wenn man sich einmal die Mühe macht, die Beispiele von Aurelian zu verifizieren, d. h. ganz einfach, im Gradualbuch nachzusehen — wäre das nicht eine methodisch wichtigere Aufgabe als die hübsche tabellarische Zusammenstellung von Wörtern, die irgendwann musikalische Gliederung bedeuten, was zumal nach Guido ebenso überflüssig ist, wie die Zitierung tiefer, angeblicher Erkenntnisse über das *breaking down* von musikalischen Abschnitten aus Bowers sekundären Formulierungen nach der Arbeit des Verf. zu *Musik und Grammatik*; durch die Nichtbeachtung der wirklichen Erkenntnisse verfehlt Dolores Pesce auch die antiken Wurzeln der musikbezogenen Atomtheorie — ja, was ist denn das? Nun, dann sollte man einmal nachlesen, wenn man über *vox* als *littera* adäquat sprechen will, ib., S. 152; daß Dolores Pesce auch von der Schrift von Jacobsthal noch nie etwas gehört, geschweige denn gelesen hat, verraten ihre Ausführungen zu den affinalen Distinktionsschlüssen.

der rational denken kann, daß korrektes Ausführen einer gegebenen Melodie von deren Gestalt natürlich selbstverständlich unterschieden wird, ja daß es sich hier um völlig verschiedene Dinge handelt, von denen nicht eines höheres Gewicht haben kann als das andere, denn es handelt sich eben um verschiedene Dinge; *geht Butter, geht Käse*, sagt man an der Börse, aber für Musik gilt eine solche Vermischung offenbar nicht.

Daß Hucbald, wie es nach Rezeption der rationalen Theorie unabweislich war, die *consuetudinariae notae* — er gebraucht also den gleichen Begriff wie für die antiken Notenzeichen⁸⁴! — als unvollkommen ansehen muß, ist trivial: *Quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nichilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosunt rememorationis subsidium, minime potes contingere. ...* Auf diese Stelle wird an anderer Stelle ausführlich eingegangen, so daß sie hier nur angeführt sei: Ganz wertlos sind sie nicht, sie sind aber „usuell“, d. h. für Hucbald ist die ebenfalls rationale Erfindung dieser Zeichen nicht mehr relevantes historisches Wissen, vor allem sind sie unfähig, dem, der

⁸⁴ *Dasia bei Hucbald und in der Musica Enchiriadis* Nancy Phillips, *Classical and Late Latin Sources*, S. 104, Anm. 9, in ed. A. Barbera, *Music Theory and Its Sources, Antiquity and the Middle Ages*, Indiana 1987, sieht die Verwendung des Wortes *dasia* zur Erklärung der Form des Zeichens für den tiefsten Ton von Hucbalds Schema, ed. Chartier, S. 198, 26 das in der antiken Quelle, d. h. bei Boethius, als *tau jacens* charakterisiert wird, als Hinweis einer Verbindung zwischen Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, ja erkennt darin sogar die Möglichkeit einer gemeinsamen Quelle.

Dieser Argumentation ist nicht leicht zu folgen — einmal ist die Systematik von Hucbald von der der *Musica Enchiriadis* grundsätzlich unterschieden, womit auch klar ist, daß die in beiden Texten verwandten Notenzeichen nichts mit einander zu tun haben können (abgesehen von der gemeinsamen Grundlage des skalisch definierten Einzeltons), zum zweiten ist zu beachten, daß die Figur der *dasia*, also des *spiritus* als „halbes“ *H* aus der Grammatik so geläufig war, also aus dem vorauszusetzenden Unterrichtsstoff, daß Hucbalds Wahl gerade dieses Wortes statt einer Übernahme der antiken Bezeichnung allein aus Bekanntheitsgründen zu verstehen ist: *Dasia* war ein bekanntes Zeichen, *tau jacens* dagegen nicht; natürlich mußte Hucbald, wenn er kein „eigenes“ Zeichen gleichen Aussehens kannte, auf den antiken Namen zurückgreifen, der noch verständlich war, wie beim *II grecum iacens*: Dafür gibt es einfach kein Zeichen.

Gerade weil eine strukturell inhaltliche Verbindung zwischen Hucbalds Übernahme des antiken Systems und dem System der *Musica Enchiriadis* nicht besteht, nicht bestehen kann, bleibt als Hinweis auf eine Verbindung beider Texte ausschließlich ein wörtliches Zitat von Hucbald aus der *Scolica Enchiriadis* (oder natürlich auch umgekehrt), ed. Schmid, S. 90, ed. Chartier, S. 148, wenn hier nicht eine gemeinsame Quelle vorliegt, weshalb die Verwendung von Linien zur Notation in gleicher Weise, wenn auch bei Hucbald natürlich nicht mit *Dasia* Zeichen, ein wesentlich auffälligeres, potentielles Merkmal irgendeiner Beziehung zwischen beiden Texten darstellt.

Für die *Dasia* Notation ist bekanntlich der schräge Strich das Grundzeichen; ein Zeichen, das auch Hucbald kennt, nämlich als *iota simplex*, ib., was der antiken Vorgabe genau entspricht. Nur ist von der Bedeutung her klar, daß die *Musica Enchiriadis* dieses Zeichen nicht aus dem antiken Schema nehmen konnte. Damit muß man der graphischen Intelligenz des Erfinders der *Dasia* Notation die eigenständige Fähigkeit zuschreiben, daß er das zentrale, wichtigste Zeichen, das Zeichen für den Ton über dem Halbton, auch als das einfachste, mögliche Zeichen gewählt hat.

Alle anderen Töne, die also nicht vom Halbton „betroffen“ sind, werden dann durchgehend mit einem Strichlein nach rechts in der Mitte versehen: Das ist das Zeiche *Kein Halbton darunter*; hinzu kommen mußten dann natürlich noch Zusatzzeichen für die genaue Lage im Tetrachord, und schließlich die Kennzeichen für das jeweilige Tetrachord; darauf ist Verf. bereits näher an anderer Stelle eingegangen. Es ist klar, daß zwischen den beiden Zeichen, nur wegen gleicher Namensgebung, keine Beziehung bestehen kann; man muß vielleicht doch auch den Kontext beachten und nicht nur Einzelbezeichnungen.

das entsprechend notierte Lied ausführen will, klar die Intervalle anzugeben, die er zu singen hat: ... *nisi auditu ab alio recipias, nullatenus sicut a compositore statuta est, pernoscere potes*. Na so etwas, da erscheint doch tatsächlich der ganz moderne Ausdruck *compositor*, der auch noch genau bestimmt hat, wie die Melodie ist, welche Form sie hat. Und, statt M. Haas zu folgen, und das Ausführen in den ausdrucksmäßigen Vordergrund zu stellen, was sagt Hucbald: Das Problem ist, daß der mit *Du* Angesprochene, nicht *pernoscere potest, sicut a compositore statuta est, Du kannst nicht erkennen, was der Komponist gemeint hat* — natürlich, auch *pernoscere* stellt einen *Handlungsakt* dar, gemeint ist aber doch, und Hucbald formuliert klar und rational: Die Melodiegestalt kann so nicht erkannt werden.

Trivialer Weise nicht hinsichtlich der Leistungsfähigkeit verfügbarer Notenschrift, wohl aber hinsichtlich der Natur des Komponisten formuliert also Hucbald identisch mit dem etwas, so um die 1.100 Jahre, älteren Autor des unter Plutarchs Namen überlieferten Textes, wenn er, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 28, 19, von dem Objekt der theoretischen Wissenschaft der Musik bemerkt: *τὴν γὰρ τῆς οἰκειότητος δύναμιν ἀγνοεῖ. οὔτε γὰρ τὸ χρωματικὸν γένος οὔτε τὸ ἐναρμόνιον ἤξει ποτ' ἔχον τὴν τῆς οἰκειότητος δύναμιν τελείαν καὶ καθ' ἣν τὸ τοῦ πεποιημένου μέλους ἦθος ἐπιφαίνεται, ἀλλὰ τοῦτο τοῦ τεχνίτου ἔργον*. Daß nämlich die Musiktheorie von der Natur des musikalisch Passenden nichts weiß. Weder bei Chromatik noch bei Enharmonik weiß die Musiktheorie, wann ihr Auftreten zur passenden Wirkung beiträgt und wie das Ethos der komponierten Melodie so erzeugt wird; das ist allein Werk des Komponisten. Die Wirkung einer Melodie ist Werk des Komponisten, wie dies jeder normalen Denkweise entsprechen dürfte (natürlich kann man jetzt tiefst sinnige Erörterungen darüber anstellen, warum und aus welcher Tradition Hucbald von *compositor*, der Grieche von Hersteller, Künstler o. ä. spricht — würde aber nur über die Möglichkeiten, das gleiche Gemeinte zu formulieren, reden können): Ob mehr als dreihundert Jahre (wenn der Text auf Aristoxenus zurückgeht) vor Christus oder achthundert danach, Melodien werden komponiert und vom Komponisten geschaffen — nur beim Choral, und nach Haas bei der gesamten mittelalterlichen Musik des Westens muß das ausgeschlossen sein, so „gemacht“ auch die Melodien wirken. Warum darf nur der Choral keine „normale“ Musik sein, obwohl sie ja offenbar aus genau der Musikkultur stammt, die auch christliche Hymnen mit antiker Notenschrift aufschreiben ließ? Und daß die *Handlungsabläufe* des von bzw. bei Plutarch angesprochenen Komponisten, so wird man wohl *Verfertiger der Melodie* übersetzen müssen, das Wichtige gewesen wären, ist jedenfalls aus den Texten nicht zu erkennen, die Wirkung liegt an der bestimmten „Verteilung“ der angesprochenen Mittel in der Melodie. Und daß man eine Melodie ebenso strukturell als Form wie als Ablauf aufrufen kann, daraus sollte man keine auf falscher Ebene zu diskutierenden Tiefsinnigkeiten machen, was Haas auch nicht tut, wohl weil er die Beachtung solcher Fragen für viel zu trivial halten muß.

Auch hier scheint die Erkenntnis von M. Haas über das *Handlungsmäßige* etc., was das auch immer konkret sein soll, nicht ganz kompatibel mit der bezeugten Wirklichkeit, dafür aber diese weit hinter oder unter sich zu lassen: Wer darin Probleme sieht, scheint die eigentlichen Probleme nicht erkennen zu können — aber Haas denkt sicher tiefer als solche oberflächliche Beachtung der Quellen zeigen kann; Haas formuliert tief; Hucbald dagegen formuliert klar und deutlich; wir müssen also weiter nach dem Sinn der Aussage von M. Haas suchen.

Ja sicher, da ist etwas ganz Neues in die Musiktheorie gekommen, natürlich nicht in das musikalische Denken, denn schon in der Antike hat man Melodien korrekt oder falsch vortragen können, was denn auch einige antike Autoren zur Verwunderung darüber führt, wie denn das möglich sei, daß die Hörer, die nie auch nur ein Minimum an musikalischer Erziehung genossen haben, auf Fehler im Vortrag so lautstark reagieren können; ein Problem für die antike Reflexion über Musik, die auch eine Antwort hatte; welche, kann man in dem genannten Beitrag des Verf. finden.

Nein grundsätzlich ist hier nichts Neues gekommen, nur, wie oben angesprochen, die Musiktheorie hat im lateinischen Mittelalter ihre Aufgabe erweitert, die korrekte Ausführung, die als eigenständige Erscheinung der Erfinden, dem, was vom *compositore statutum est*, gegenübersteht, ist wenigstens was ihre Ermöglichung anbelangt, Teil der Aufgabe der Musiktheorie, die natürlich nun auch die Praxis betreffende Pflichten hat; aber das dürfte ja bekannt sein, ohne daß man gleich, wie M. Haas dies so eindrucksvoll tut, aus der *Musica Enchiriadis* ein didaktisches Kinderbuch machen müßte⁸⁵. Wenn man also schon über *Hand-*

⁸⁵**Guidos *Micrologus* als Kinderbuch?** Daß eine der, gegenüber der Antike völlig neuen Aufgaben der Musiktheorie die war, die Träger der ja heiligen Musik der Liturgie — man kann bezweifeln, ob Augustin oder Gregor eine solche Bewertung des liturgischen Gesangs gefallen hätte — so zu unterrichten, daß sie ihre diesbezüglichen *Handlungsakte*, wie Haas so präzise wie einprägsam formuliert, korrekt und perfekt in Relation zur Form der zu singenden Musik auszuführen in der Lage sein sollten, ist ebenso geläufig wie der Spruch *was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr*; eine Weisheit, die man von Hirnforschern und Ähnlichem nun auch wissenschaftlich erfahren darf. Dies auf unsere Frage übertragen heißt, daß man seit jeher den Musikunterricht möglichst früh begonnen hat, daß man also, nach der neuen Wertung und der daraus folgenden Rezeption der antiken Musiktheorie (soweit man sie brauchen konnte oder verstand), natürlich bemüht sein mußte, entsprechendes rationales *Handlungswissen* gerade den Schülern der *schola cantorum* beizubringen — und daß dies als eine Aufgabe von einiger Wichtigkeit gesehen werden mußte, das zeigt Guidos Stolz auf die Brauchbarkeit seiner Lehrmethode und seiner Darstellung von Melodien. Hier stimmt er mit Oddo so erstaunlich überein. Aus diesem voll berechtigten Stolz, die notwendige Fähigkeit zur Ausübung der notwendigen *Handlungsakte* schon Kindern nach kürzester Zeit lehren zu können, folgt jedoch nicht, daß der *Micrologus*, der ja deutlich an der *Musica Enchiriadis* ausgerichtet ist, ein Kinderbuch sein sollte, oder daß Guido seine Methode als Kinderdidaktik erfunden haben wollte: Sie zeigt ihre Brauchbarkeit daran, daß sie sogar schon Kinder, sicher begabte, also keine Musikwissenschaftler, wie Guido explizit macht, entsprechend befähigt. Daß z. B. der von Guido als Zeuge der Leistungsfähigkeit seiner Notation auf Linien ausdrücklich angeführte Papst kein Kind gewesen ist, kann man z. B. von Gregorovius erfahren. Es ist also nicht so einfach einzusehen, was M. Haas bei seiner so neuen Deutung der *Musica Enchiriadis* mithilfe von Kinderzeichnungen von geneigten, halbvollen Gläsern eigentlich meinen könnte, zur Sache doch offenbar nichts; d. h. auch mit dieser, auch noch öfter wiederholten tiefen Erkenntnis scheint er, wie dies auch der Verzicht auf Überprüfung dieser merkwürdigen These an den Quellen belegt, etwas viel Höheres zu meinen als das einfache konkrete *musikalische Denken im Mittelalter*, sozusagen ein Hyperdenken, dem der einfache Leser der betreffenden Quellen so einfach nicht folgen kann.

Aber ist es nicht kindgerecht, wenn man in der *Musica Enchiriadis* liest, ed. Schmid, S. 26, 27: ... *diapason ... In hac ergo non tam consonae voces, quam aequisonae dici possunt et in ea vox denuo innovatur. Quod, dum promptius in instrumentis musicis appareret, si non tamen adfuerint, teneat alius vocem in sono quolibet, aliusque sive sursum, sive iusum quattuor et quattuor in ordine rimetur. Dum novissimus sonuerit, senties eum ad primum, i. e. octavum ad octavum, perfectam consonantiam reddere. ...?* Es handelt sich um die nicht unbekannt Stelle, wo der Autor die *Dasia*-Notation aufgeben muß. Hier interessiert dagegen der Verweis auf die Erfahrung: Ein Experiment, das so

kindgerecht scheint, daß seine Nichtbeachtung durch Haas wirklich verwundern muß: An oder in Instrumenten merkt man die *aequisonitas* der Oktavtöne am einfachsten, wohl weil man da sozusagen a priori weiß, was ein Oktavabstand ist. Hat man solche Instrumente gerade einmal nicht zur Hand, dann kann man es auch zu zweit ganz einfach erfahren, indem man nämlich über einem Halteton die Skala auf- und abwärts singt, bis man eben in der Oktav ist und deren *aequisona* Natur *sentire potest*. Ist das nicht ganz am Gemüt des Kindes ausgerichtet, spielt sozusagen mit dessen Erfahrungsmöglichkeit? Was hätte man hierzu also alles Kindische sagen können.

Betrachtet man die Angelegenheit allerdings einmal aus der Sicht der Tradition, wird deutlich, daß ein solcher jeweils aktueller Rekurs auf eigene, ad hoc zu leistende Erfahrung nicht gerade neuartig ist. Dies zu verstehen, muß man einmal an Boethius denken, wenn er feststellt, ed. Friedlein, S. 195, 18: *Nam sie nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset*. Die musikalische Wissenschaft basiert vollständig auf der Erfahrung der Sinne, deren, im Modell, wie man anschließend an das Zitat erfahren kann, selbstverständlich notwendiges Urteil dann aber, und endgültig durch die *ratio* bestätigt, berichtigt oder korrigiert, d. h. auf ewige Grundsätze gestellt wird. Boethius formuliert diese Basis jeder musiktheoretischen Argumentation abstrakt, Augustin, der seine Metrik im literarischen Gewand eines *dialogus* darlegt, sieht sich deshalb veranlaßt, das Prinzip konkret anzuwenden, d. h. die Ableitung erst der Bewertung eines (metrischen) Eindrucks auf das Hören und zwar durch das Hören bzw. das sinnliche Urteilsvermögen konkret und fiktiv aktuell auch darzustellen, ähnlich wie Virgil fiktiv sein Epos ad hoc *canit*. Nachdem das sinnliche Urteil erkannt und ausgesprochen ist, setzt die Begründung der *ratio* ein, die zeigt, daß hier nicht autoritative, wie bei den Regeln der Grammatik, sondern rationale ewige Gründe die sinnliche Schönheit verursachen bzw. ausmachen (vgl. auch Bernos Wiederholung dieser Augustinischen Unterscheidung zwischen Autorität — Grammatik — und *ratio* — *ars musica*, ed. Rausch, S. 63, 5).

Die Stellen, in denen das Schema verwendet wird, daß die sinnliche Erfahrung am Schüler verifiziert wird, woran sich die rationale Erklärung anschließt, sind so häufig, daß man kaum ein Beispiel explizit machen muß: Immer wieder wendet sich der *magister* mit Fragen wie, *Quid? Illud nonne approbas, alios aliis pedes aequalitate servata esse miscendos? Quid enim potest jucundius esse, quam cum varietate mulcentur nec aequalitate fraudantur*., *De musica*, II, 9, 16, oder *quos ergo invenieris pedes totidem temporum, sine aurium offensione contexes* (anschließend), oder, II, 11, 21, ... *Si enim non modo non offenderit, sed etiam delectaverit, nulla erit ratio huius mixtionis improbandae* ..., an den Schüler, der damit sozusagen die grundlegende sinnliche Erfahrung und ihr Urteil geradezu leibhaftig repräsentiert (es gibt auch negative Erfahrungen, wie ib., II, 13, 24: ... *parce auribus meis: nam etiam plausu non admoto, ipse per horum pedum cursus in illo amphibracho vehementissime claudicat*. ...: Da schreit sozusagen das sinnliche Urteil auf; ein Beweis übrigens, daß man natürlich den Takt auch hörend gefühlt hat).

Der Apell an die sinnliche Erfahrung ist also nicht etwa der didaktischen Liebe zum Kind geschuldet, sondern dem Wesen der abgehandelten Wissenschaft: Ihre primären Vorlagen sind sinnlich ästhetische Erfahrungen und sinnlich ästhetische Urteile; nur durch diese Erfahrungen kann erst das Funktionieren und die Natur der *ratio*, sowohl als Erkenntnis als auch als Urgrund der Sache eingesehen werden; diese Reihenfolge ist unabdingbar, ja der Sinn der Musiktheorie!

In genau der gleichen Weise läßt also auch die *Musica Enchiriadis*, deren Autor zumindest in der Tradition des *dialogus* bewandert war, ihren fiktiven Adressaten primär die notwendigen Erfahrungen machen. Will man also nicht Kindisches an unpassender Stelle finden oder behaupten, muß man einmal die literarische Gattung des *dialogus* beachten, zum anderen aber auch die Natur der behandelten Wissenschaft: Der zunächst als Ausdruck der sinnlichen Erfahrung und ihrer, modern gesprochen, intuitiven Beurteilung auftretende *discipulus* ist unabdingbar, nicht als kindgerechtes Modell, sondern als Verwirklichung der Natur der betreffenden Wissenschaft — und man sollte sich einmal überlegen, wie fiktiv die Darstellung dadurch wird: Soll man eine solche Sorgfalt im Umgang mit den, sonst an die Rute gewöhnten Kindern in der Praxis der Musikerziehung voraussetzen, gar die Lektüre der *Scolica Enchiriadis*, wie sie die Fiktion der Darstellung im *dialogus* oder dialogischen Stil vorgibt? Auch hier sollte man zwischen Theorie, ihrer Darstellung und literarischen Traditionen unterscheiden, ehe man zu so aufregend unzutreffenden, zumal an den Texten gar nicht geprüften,

lungen und Gestalt sprechen will, müßte man solche Quellen ausführlich zusammenstellen und eingehend interpretieren — um zum Schluß zu kommen: Auch die Musik des Mittelalters kannte Ausführung und Komposition als verschiedene *Handlungsabläufe*, wenn man sich schon so gespreizt ausdrücken will, aber eben als verschiedene *Handlungsabläufe*, nicht als gar einer gemeinsamen oder vergleichenden Bewertung unterworfenen Erscheinungen. Nur, dazu muß man natürlich die Quellen und die dazu vorliegende Literatur beachten — dann wird man selbst in der volkssprachlichen Literatur deutliche Hinweise finden, daß Melodien komponiert und ausgeführt worden sind; eine Trivialität, deren Gültigkeit auch für die Musik des Mittelalters man nicht einfach durch hochtrabende Vagheiten verdecken kann; das aber tut die oben zitierte Formulierung von M. Haas sicher nicht, also, fragen wir weiter, was man von den tiefen Erkenntnissen vielleicht doch noch lernen kann; daß man Melodien käuflich erwerben kann, nicht deren Ausführung ist jedenfalls der Heldin im *Ritter Horn* ganz bewußt, wie auch in *Kudrun* Lied — da sollen die Melodien gekauft werden, zu erstaunlichen Preisen; wobei, das ist klar, dieser Kauf nur durch Lehre ihrer Gestalt erfolgen kann — dann aber kann sie beliebig wiederholt werden. warum M. Haas gerade solche Zeugnisse sicher aus berechtigten Gründen nicht beachtet?

Hätte er sich z. B. herabgelassen, einmal auf S. 198 des, allerdings nur sachbezogenen Buches von M. Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth Century France*, New York et al., 1989, wirklich, d. h. konkret zu schauen, um schwächeren Geistern vielleicht die Verbindung von musikhistorischen Konkreta und höchstfliegenden Ideen vorzuführen, dann wüßte man, wie man es verstehen soll, wenn von Kg. Thibaut de Navarra und Gace Brulé gesagt wurde, nämlich in der 1. Hälfte des 13. Jh., daß beide nicht nur *les plus belles chansons et les plus delitables* gefertigt haben, was eindeutig den Text bedeutet, sondern auch *melodieuses, qui onques feussent oïes en chançon ne en viele*, und daß der König diese Lieder an zwei Stellen hat aufschreiben lassen, *et les fist escrire*. Was nun hat das mit der so aufregenden Formulierung von Haas zu tun — genau das wüßte man gerne: Denn, wenn natürlich nicht ganz sicher ist, daß oder ob auch die Melodien selbst einer Notierung für würdig gehalten wurden, so ist doch mehr als deutlich, daß Text und Melodie das sind, was von so unerhörter Schönheit ist — die Erwähnung der Fidel sagt dabei deutlich genug, daß die Melodien an sich gemeint sind, denn weder in Liedern, noch in reiner Instrumentalmusik kann man solche Schönheit hören.

Also, das Schöne betrifft doch wohl das, was notiert werden kann, das fertige Werk — ob Kg. Thibaut bei der Abfassung besonderen Schweiß vergossen hat, ob Gace Brulé sich *die Hoor vum Schwelles gerobbt hot*, um auf seine Melodien zu kommen, also von den *Handlungsakten*, die doch wahrscheinlich notwendig waren, um die Melodien (und natürlich die Texte) zu erfinden, findet sich kein einziges Wort, wie kann dann aber der Handlung, die zum *opus* im Sinne von M. Haas führt, ein besonderer Wert eingeräumt worden sein, und das ausgerechnet noch im Mittelalter? Auch wird man voraussetzen können, daß Kg. Thibaut die Melodien nicht unter Nutzung der Notation erfunden hat, er hat sie —

Behauptungen gelangt. Natürlich stellt der Autor der *Musica Enchiriadis* eine Theorie dar, die, das ist das völlig Neue gegenüber der Antike, allerdings auch die Praxis bestimmen muß, nämlich den heiligen Gesang der Liturgie!

wahrscheinlich — niederschreiben lassen, ein zweiter, vom Schöpfungsakt getrennter *Handlungsakt*, also doch wohl um das Ergebnis als solches aufzubewahren (auf Haasens seltsame Vorstellungen zu Musik und Tönen wird noch eingegangen). Genau dasselbe, nun aber mit Sicherheit, weiß man von der hl. Hildegard, die läßt die Melodien ebenfalls („nachträglich“) notieren, sie selbst beherrschte die Notenschrift nicht (will man sie nicht zur Betrügerin oder Lügnerin machen, was ja wohl eine Absurdität wäre). Also: Man erfindet in reiner „Oralität“ Melodien und läßt sie dann niederschreiben — soll da etwas grundsätzlich anderes vorliegen als im Choral? Die erfundene Melodie, nicht ihre Erfindung ist für „das“ Mittelalter wie für normales Denken das Wesentliche; die Ausführung ist ein anderes Wesentliches.

Man will ja die Gültigkeit des hohen Wortes, das M. Haas ausgesprochen hat, nicht einfach kritisieren, man wäre aber überaus dankbar gewesen, wenn er einfacheren Gemütern hier gezeigt hätte, wo denn hier, in diesem Zitat die *Handlungsabläufe* ihre besondere Wertung verkünden. So steht man doch etwas ratlos vor Quellen, die M. Haas ja auch gesehen haben muß; man kann also nur hoffen, daß in der zweiten Auflage vielleicht gezeigt wird, wie man einen solchen klaren Text eigentlich anders verstehen sollte, als er dasteht — und es sei betont: Keineswegs ist sicher, daß mit *escrire* nicht auch die Melodie gemeint sein sollte; einmal war die Nutzung der Notenschrift auch für weltliche Melodien in der Zeit nichts Ungewöhnliches, zum ändern wäre die Betonung von Melodie und Text, *mot et son*, an dieser Stelle nicht gerade sinnvoll, wenn nicht auch die Melodien notiert worden wären. Also ergibt sich doch: Das Produkt einer an sich völlig uninteressanten *Handlung*, die zu diesem Produkt führt, ist allein von Interesse und ästhetischer Ekloge fähig — gegenüber *Ritter Horn*, der seine Melodie zwar nicht wie der *Trompeter von Säckingen seine Lieb' nur blasen konnte*, sondern gesungen hat, war für Kg. Thibaut eine Weitergabe des Werks wahrscheinlich in Notenschrift möglich; da liegt der Unterschied zwischen dem Epenhelden und dem wirklichen König, nicht in der Wertung der jeweiligen musikalischen (und poetischen) *Handlungsabläufe*; das Werk, das Produkt, nicht der Weg zum Produkt, war im Mittelalter von Interesse, genau wie dies auch für spätere Zeiten der abendländischen Musikgeschichte der Fall ist. Und, wie man sieht, gilt dies auch für den Gregorianischen Choral — wo ist da etwas zu finden, das die Mühseeligkeiten der Schöpfung wiedergibt? Nirgendwo, überliefert, in größter Fülle aber ist das *opus*, eben die Chormelodien. Wie nun aber wäre es möglich, die große Sicht von Haas mit dieser Wirklichkeit in Übereinstimmung zu bringen?

Und wie ist denn das im arabischen Mittelalter, dessen musikalischen Teil sich Haas als spezielles wissenschaftliches Territorium so vehement vinkuliert? Da konnte man mangels einer Notenschrift als reicher, weniger musikalischer Mensch einfach einen lebenden Tonträger mit entsprechendem, den Preis bestimmendem, Repertoire kaufen — wenn genügend Menschen dazu da sind, warum sollte man Maschinen erfinden, die das auch können? Gekauft wird das Melodiorepertoire, wie man später Noten kauft, um die Kapelle die gewünschte Musik ausführen zu lassen. *Handeln* muß man in beiden Fällen.

Leider gibt M. Haas nun keinen Hinweis darauf, wo er bei einem der vernünftigeren Musiktheoretiker des Mittelalters die Formulierung eines *opus in fieri* gefunden haben könnte, vielleicht als Übungsaufgabe für seine LeserInnen? Daß ausgerechnet die Zeit, die man für

die Erschaffung einer Melodie gebraucht haben mag oder der entsprechende *Akt*, das gewesen sei, dem man *Gewicht* gegeben habe, ist jedenfalls aus Johannes Cotto, der doch einiges zum Komponieren sagt, nicht bekannt; auch Guidos zugegebener Maßen etwas seltsames Konzept einer „automatischen“ Melodieerfindung sagt gerade zur Zeit gar nichts, ja, seine Formtheorie kennt musikalische Formteile auf verschiedenen Ebenen geradezu als feste Versatzstücke, als *syllabae neumaeque, partes et distinctiones* etc., nicht als *Akte* oder *Handlungsabläufe* — das kann man auch bei Aribo finden, der auch Beispiele gibt für bestimmte gestaltmäßig interessante Konfigurationen, als Formstrukturen, nicht als irgendetwas *Handlungsabläufiges* (z. B. ed. Smits van Waesberghe, S. 50 ff., man beachte die Neumenbeispiele); und schließlich sind doch allein die, die Melodien erfinden, und nicht irgendwelche Philosophen, die Komposition von Musik gar nicht zum Thema haben, wesentliche Zeugen, wenn es darum geht, sich ein Bild über die Wertung der Verfertigung und des Ergebnisses der Verfertigung irgendwelcher Sachen zu machen: Daß z. B. der nicht ganz unbekannte arabische Komponist Ishāq ibn Ibrahīm aus Mossul, doch wohl ein Mensch des Mittelalters, sich die Arbeit an seinen Melodien nicht ganz leicht machen konnte (und den gerade M. Haas so gut kennt, wenn auch vielleicht nicht so sehr in der „Ursprache“), daß er also erheblich daran gearbeitet hat, bedeutet doch nicht, daß seine Bezahlung nicht für das Ergebnis dieser Anstrengung, sondern für die Anstrengung selbst gedacht gewesen sei — sicher, so denkt der Sozialist, nicht aber die Vernunft und die Wirklichkeit. Nein, auch da erscheint die Formulierung von M. Haas als schwer anwendbar: Bezahlt wird die jeweilige Melodie, als Werk und als handelbare Ware („auf“ lebendem Tonträger oder, vielleicht mit Nebenfunktionen, lebender Tonträgerin). Es muß also etwas anderes gemeint sein!

Und wenn M. Haas schon die islamisch-arabische Welt heranziehen will, wird er diese Quellen, zumal sie ausführlich und genau in diesem Sinn behandelt worden sind, sicher beachtet haben; er muß dann aber etwas anderes — oder gar nichts? — meinen, als seine Sätze zu sagen scheinen; das herauszubekommen, soll hier aber nichts unversucht gelassen werden, denn davon hängt ja auch das Recht ab, ob man zu den Gregorianischen Melodien als Kunstwerk überhaupt etwas sagen darf (wenn so ein Satz, wie ihn Haas offenbar als Autorität kritiklos zitiert, darf man den Zitierenden mit dem Zitierten gleichsetzen, d. h. den Akt des Zitierens als eigenschöpferischen *Handlungsakt* des Zitierenden werten dürfen — was hier geschieht). Der erste Schein der Formulierung könnte ja sein, daß es sich hier um eine schön klingende Tautologie oder Trivialität ohne Spezifik handelt: Daß Beethoven eine gewisse Anzahl an *Handlungsakten* ablaufen lassen mußte, einschließlich gelegentlichen Summens, Brummens oder Singens von Themen oder Motiven, dürfte keine allzu neue Erkenntnis darstellen. Und daß auch Beethoven während des *Ablaufs dieser Handlungsakte*, die ja recht eindeutig zu einem, oft genug auch noch mit der Bezeichnung *opus* versehenen Werk geführt haben, gewisse Freuden gehabt haben dürfte, kann man wohl annehmen. Auch M. Haas muß bei dem Abfassen seines neuen Beitrags bemerkenswerterweise ja wohl gewisse geistige Befriedigungen gefühlt haben, hat also wohl den *Ablauf* der betreffenden *Handlungsakte* nicht notwendig ohne Annehmlichkeiten „erlebt“ und ihm dadurch auch einen bestimmten Wert zugewichtet (vielleicht in einem gewissen Kontrast zu dem, der die *Handlungsakte* durchführen muß, die zum Verstehen des Inhalts, soweit dies möglich ist, führen) — daß

damit aber das Ziel dieser *Handlungsakte* nicht das vollendete Werk gewesen sein sollte, ist gerade für das Mittelalter nicht leicht verständlich zu machen, jedenfalls, wenn man sich herabläßt, wenn schon nicht die vielleicht nicht so ganz leicht lesbare Literatur, so doch wenigstens die dort angegebenen Quellen zur Kenntnis zu nehmen?: Ritter Horn z. B. ist durch seine Komposition, nicht durch deren Entstehungsvorgang ausgezeichnet, und das noch bei einer jungen Frau..

Übrigens, es gibt, sogar literarisch bezeugt, z. B. bei A. Stifter (*HKA* 3, 2, S. 89, 20, und S. 92, 10) Künstler, ganz in der Zeit des *Werks* (zweifellos in einem sehr emphatischen Sinne), die unmittelbar nach Vollendung ihres Werkes, z. B. eines Landschaftsbildes, dieses vernichten. Und kannte nicht auch Serapionsbruder Cyprian einen Maler in Danzig, der sich für den alten Maler Godofredus Berklinger hielt, der den Artushof ausgemalt hatte, und hatte nicht dieser sogar den zum Werk führenden *Ablauf* der dazu notwendigen *Handlungakte* so sublimiert, daß am Ende eine leere Leinwand als *opus* übrigblieb: *Er sitzt ganze Tage hindurch vor der aufgespannten grundierten Leinwand, den starren Blick darauf geheftet; das nennt er malen, und in welchen exaltierten Zustand ihn dann die Beschreibung eines solchen Gemäldes versetzt ...*, formuliert die Tochter: Das so herrliche, in Stunden harter *Handlungabläufe* erschaffene Werk bleibt Vision, wahrscheinlich gar keine so schlechte Lösung, in der nur noch die *Handlungabläufe* bleiben, und die dann auch noch sublimiert, eventuell ja ein Vorbild! Immerhin übernimmt Balzac das Motiv in *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dessen Text man im 10. Band der Ausgabe der *Bibliothèque de la Pléiade* findet, um die zum Verstehen notwendigen *Handlungsakte* eröffnen zu können (auch *Gambara* stellt ja nicht den hinsichtlich der Gewichtung von Tun und Ergebnis so eindeutig bestimmbaren Komponisten dar) — vielleicht meint Haas⁸⁶ ja derartige Künstler, die eben, was gar nicht so selten vorgekommen sein soll, ihr Werk nach Entstehung wieder dem Vergessen anheim gegeben haben, auch der bekannte Kapellmeister Kreisler ist für solches Tun nicht ganz unbekannt; da kommt gleich

⁸⁶Es gehört zu den tragischen Geschehnissen des Fachs, daß Haas in seiner so hartnäckigen Abneigung gegen die Kenntnisnahme einschlägiger Fachliteratur auch auf die Lektüre von U. Konrad, *Mozart's Schaffensweise*, Göttingen 1992, insbesondere S. 23 ff., verzichtet hat, denn da hätte er genügend Gründe und Anlässe gefunden, seine doch für den einfachen Betrachter etwas sehr über den Wolken schwebenden Abstraktionen nicht nur auf weitere Bereiche auszudehnen, sondern auch noch in Kontakt mit den Meinungen so unverfänglich bedeutsamer Autoren wie Goethe bringen zu können und daraus wieder ein Drittes, noch Höheres zur Formulierung zu bringen vermocht: Konrad geht in einem für ein solches, das eigentliche Thema einer Sammlung und Klassifizierung erhaltener Skizzen von Mozart mit philosophisch allgemeinem Beiwerk ein wenig zu nobilitieren gerichteten, Unterfangen ausreichenden Maße auf Vorstellungen über das Verstehen des Kunstwerks wesentlich aus seinem Entstehungsvorgang bzw. Schaffensprozeß ein, d. h. er zitiert einige entsprechende Vorstellungen und ihr „Gegenteil“; übrigens wäre das Wort *Schaffensprozess* ein Terminus, den gerade Haas mit einer Kenntnisnahme um weitere tiefe Aspekte hätte vermehren können. Daneben findet sich in Konrads Darlegung auch die Bewertung des Kunstwerks nur als Soseiendes, dem das Geschaffensein, der Schaffensprozess nicht wesentlich, ja eigentlich unbemerkt höchstens anhaften soll — in einem gewissen Gegensatz zur Auseinandersetzung von Immermann mit seinem Buchbinder im *Münchhausen*; einem merkwürdig „unmusikalischen“ Werk.

Genau hier hätte Haas ein geradezu unendlich weit reichendes Feld nicht nur zur Anheftung seiner hochfliegenden Formulierungen, sondern auch zu ihrer Verallgemeinerung auf Musik und sogar Kunst an sich gefunden. Es ist traurig, was hier an Chancen ungenutzt vertrauern muß.

nach dem „Schaffensrausch“ der „Schaffenskater“ (nicht Murr, in übertragenem Sinne gemeint) — sind das die, bei denen das *Gewicht auf dem Herstellungs- und Handlungsprozess* liegt, denn der ist ja der einzige, der überhaupt existiert, also gewichtet werden kann?

Nur, wo ist das aus dem Mittelalter bekannt (die Sichtweise von *dem* Mittelalter ist aus Adlerperspektive sicher überzeugend — wenn man nicht durch Adleraugen behindert wird)? Vergils Vorbild jedenfalls scheint nicht so allgemein Schule gemacht zu haben, daß man solche tiefen Sätze einfach hinstellen würde als autoritative Wahrheit und nicht als einen der schönen Topoi oder Gemeinplätze, mit denen man sich und anderen ein interessantes Bild des Mittelalters ganz ohne jede Mühe einer Betrachtung der betreffenden Quellen und Gegenstände, nämlich die Kunst selbst, (vor)machen kann; das darf man bei einem so akribisch und weit über rein sachlicher Quellenkenntnis arbeitenden Forscher wie M. Haas doch sicher nicht vermuten? Also müssen wir weiter versuchen, den Sinn seiner Sätze zu verstehen.

Es ist gerade angesichts der klaren Überlieferung der Melodien des Chorals nun wirklich höchstgradig unverständlich, wie und warum gerade bei diesen Melodien *das Gewicht auf dem Herstellungs- und Handlungsprozess* gelegen haben soll: Kann man nachweisen, daß die Melodie des Int. *Ad Te levavi* als solche gar nicht oder mit minderem Gewicht interessiert hat, daß nur ihr Herstellungsprozess von Interesse war — aber warum wird denn dann diese Melodie gestaltmäßig so klar überliefert, ja warum kommen dann überhaupt irgendwelche Menschen des Mittelalters auf die (dann) so absonderliche Idee, die Melodien nicht nur als solche aufzuschreiben, sondern sie auch noch identisch abzuschreiben, als Vorschrift für korrektes Singen, aber auch als Sammlung, wie Sammlungen literarischer Texte? Weil, wie zahllose Beispiele zeigen, die Haas nicht, wohl aber Verf. beachtet, auch im Mittelalter die Differenzierung zwischen rein reproduktiven und produktiven Fähigkeiten selbstverständlich ist, man bemerkt, z. B., ausdrücklich, wenn man *vers e-ls so* „gemacht“ hat; müßte oder sollte man solche merkwürdigen Behauptungen also vielleicht doch einmal an der historischen Wirklichkeit messen? Und wer dann noch, nach Betrachtung des Gregorianischen Chorals sagen kann oder will, daß bei diesem nicht die Gestalt, sondern deren Herstellung das eigentliche *Gewicht*, wohl bei den — welchen? — Zeitgenossen und Zeitgenossinnen, besessen haben soll, der oder die sollte vielleicht einmal eine Überprüfung hinsichtlich Amusie machen (vgl. K. L. Hyde and I. Peretz, *Congenital Amusia: Impaired Musical Pitch But Intact Musical Time*, in *Plasticity and Signal Representation in the Auditory system*, ed. J. Syka and M. M. Merzenich, S. 291 ff., und die da angegebene Literatur).

Gewichtet man da einmal den, sicher auf dem *Ablauf von Handlungsakten* beruhenden Herstellungsprozess, was man ja auch als Komponieren zusammenfassen kann — von nichts wird nichts, d. h. hier: Ohne zielgerichtete *Handlungsabläufe* entsteht auch eine Symphonie nicht —, gerade im Fall des Chorals in Hinblick auf die Menge der ersichtlich, wenn man nicht Geisteskrankheit der Beteiligten annehmen will, identisch gemeinten Ausführungen, dann kann das *Gewicht* gar nicht auf dem *Herstellungs- und Handlungsprozess* gelegen haben, korrekte Ausführung, Herstellung und Gestalt sind trivialer Weise verschiedene Dinge: Komponiert, oder durch den *Ablauf von Handlungsakten* generiert, wird nur einmal, ausgeführt, also ebenfalls durch den *Ablauf von Handlungsakten* aber wird gleichsam unendlich

oft — und das weiß man auch: Der hl. Augustin z. B. beschreibt dies recht anschaulich in den Bekenntnissen, die offenbar nicht zu den Zeugnissen *musikalischen Denkens* zu gehören scheinen. Die Liturgie hört (ideal) nicht auf, und für diese sind die Melodien ja aus dem *Ablauf* der betreffenden *Handlungsakte* entstanden. Die Verfasser müssen also doch wohl eine Ahnung davon gehabt haben, daß sie hier Melodien schaffen, die dann zur (virtuell) unendlichen Wiederholung gedacht waren. Und gerade Augustin belegt ja, u. a. in *de musica* — eigentlich kein negligibles Werk, wenn man über das *musikalische Denken im Mittelalter* (nach)denken will⁸⁷ —, daß Schaffung und Ausführung klar getrennte Dinge sind, das konnte man schon aus Platos *Ion* erfahren, einen Hexameter von Vergil *dicere*⁸⁸ war wohl doch etwas anderes als einen Hexameter dichten (nein sicher, der Name *Vergil* war Sokrates nicht bekannt) — und wo steht geschrieben, wo läßt sich das aus welchen Quellen ableiten, daß dies nicht auch für Musik gegolten haben darf oder kann?

Die betreffenden mittelalterlichen Menschen haben doch wohl die reine Schreibearbeit des Abschreibens der Melodien nicht so als Eigenwert verstanden, daß ihnen das Ergebnis, die Überlieferung eben der und nicht anderer Melodien, nicht das Wesentliche gewesen wäre. Das fertiggeschriebene Werk also war Ziel ihrer diesbezüglichen *Handlungsabläufe*, wie auch die Konstituierung der richtigen Melodiegestalt für die „Diatonisierer“ das Ziel ihrer Arbeit war, doch nicht die Arbeit selbst als *Handlungsablauf*. Daß bei liturgischen Gesangbüchern gelegentlich Neues hinzugefügt werden mußte, anderes vielleicht gestrichen wurde, nun, das ist ja wohl kein Gegenargument — aber Haas verzichtet ja hier ganz auf Argumente einer Verifizierung, eine solche Autorität scheinen die zitierten Worte zu haben, sie sind Wahrheit, und daher nicht verifizierungsbedürftig — nur, so ganz überflüssig ist solches Unterfangen nun doch nicht, denn schließlich könnte sich dabei herausstellen, daß eine abstrakt dahingesprochene Formulierung letztlich aussagelos ist? Man könnte daher sogar etwas skeptisch werden, ob Haas in der zweiten Auflage seines bahnbrechenden Werkes Quellen für seine Formulierung anführen können wird, wenn er die Notwendigkeit dafür überhaupt sehen kann. Aber das kann ja nicht sein, man muß also weiter nach dem Sinn der Formulierungen suchen.

Es gibt jedenfalls ausreichend Quellen mit „gegenteiliger“ Aussage, die z. B. zeigen, daß der Autor eines *Rosenromans* als neueste Errungenschaft der Überlieferung eines Prosymetron die Notation auch der Melodien eingeführt hat, mit großem Stolz, jawohl, der Melodien, die er meint, als fiktiv, aber in Notenschrift, also als Gestalt nachprüfbar, real gesungene, also ausgeführte bzw. ausführbare Melodiegestalten in seinem Text (Achtung! es handelt sich nicht um Jean de Meun!), was man auch in einigen Weiterentwicklungen des Fuchsromans kennen lernen kann. Nun, jedermann dürfte als ein Derivat dieses leicht bizarren Einfalls, der *Roman de Favel* bekannt sein — da werden doch ganz bewußt und klar komponierte, einmalige musikalische Werke, ob einzelne Melodien oder Motetten u. a.

⁸⁷Zur wahrscheinlich Varro'schen Definition der Musik und ihren „Abkömmlingen“ sollte die neueste Literatur beachtet werden, das bewahrt vor untragbaren Fehlschlüssen und Trivialitäten.

⁸⁸Ob Gregor, Lib. IX, ep. 12, *dicere* von *cantare* terminologisch klar unterscheiden will, oder nur stilistisch abwechselt, ist kaum sicher: *Sed et Dominica oratio apud Graecos ab omni populo dicitur, apud nos vero a solo sacerdote cantatur*. Gregor kommt es ersichtlich auf die Betonung des Gegensatzes an; ob damit aber eine gesangliche Ausführung *ab omni populo* ausgeschlossen ist?

so notiert, wie sie gemeint sind; Ausführung und Notierung sind da doch klar getrennt — die zusätzliche Mühsal, die diese für die Textgestaltung bedeutet, bedeutet klar, daß man das Ergebnis der kompositorischen Arbeit überliefern will, doch nicht diese selbst — es hat doch nicht jeder Leser gleich die Motetten ausführen lassen können, aber man konnte das: Wie schon Boethius sagt, die gemeinte Musik konnte mit den Liedtexten als Notentext überliefert werden: Fiktiv ausgeführt wird eine bekannte, textmäßig bezeugte Melodiegestalt.

Und betrachtet man sich einmal die Überlieferung des Gregorianischen Chorals, was muß man da eigentlich sagen? Ganz einfach: Hier liegt, wie Hartker auch bildlich zeigt, das sozusagen, in schlechtem Deutsch formuliert, „emphatischste“ musikalische Werk vor, das man sich denken kann; warum? Ja nun, wer wird denn als Autor seit dem Ende des 9. Jh. angesehen? Wer ist nach Hartker der Autor, der dem hl. Gregor diktiert — na also; und von dieser Autorschaft und der Eindeutigkeit, der werkmäßigen Eindeutigkeit der Melodiegestalten waren z. B. die Fachleute des Zisterzienserordens völlig überzeugt, weshalb sie sie in gleicher Weise bewerteten wie den Text der Melodien — als hochgradig durch die Überlieferung verderbt und daher notwendig auf die Urform zurückzuführen: Da hat man doch tatsächlich die Überzeugung einer werkmäßig eindeutigen Form, und das noch als Voraussetzung sehr durchgreifender Eingriffe in die Überlieferung — daß jedoch diese Rückführung auf die (vermeintliche) Urform ein höheres *Gewicht* gehabt habe als ihr Ergebnis, das verbindliche Graduale des Zisterzienserordens, das wird wohl niemand behaupten wollen. M. Haas jedenfalls sieht keine Veranlassung, einmal auf die Kompatibilität seiner a priori Vorstellungen mit den historischen Quellen zu achten, d. h. die so interessant klingende Formulierung einmal auf ihre konkrete Brauchbarkeit hin zu untersuchen, eigentlich eine absolute Pflicht für historische Wissenschaft, die für die hier vorgestellte Musikwissenschaft der Zukunft vielleicht wirklich nicht mehr von Belang ist; das Problem kann also auch nicht gemeint sein. Der einfache musikbezogene Mediävist muß also versuchen, sich durch weitere Konkretisierungsversuche dem Gemeinten von Haasens Worten nähern zu können⁸⁹.

Und Hartker selbst macht nun wirklich deutlich, was für ihn, der ja sicher ein „mittelalterlicher Mensch“ ist, wichtig ist: Natürlich war für ihn die Arbeit als *reclusus* am neumierten Gesangbuch von höchster Bedeutung, nur, wie sein eigenes Bild zeigt, ist natürlich nicht diese Arbeit, sondern ihr Ergebnis das Ziel seiner *ἐνέργεια*, er übergibt nicht die *Handlungsakte*, sondern, natürlich, das notierte, fertige Gesangbuch dem hl. Gallus, nicht die Verfertigung, sondern das vollendete Werk ist Ziel seiner Arbeit. Schon daher wird Hartker gewußt haben, daß es einen Unterschied zwischen Ausführen, Erfinden und Notieren gibt; noch Ekkehardt IV gibt dazu einige klare Hinweise; nicht anders als die zahlreichen Quellen zur Musikan-schauung in den volkssprachlichen Epen, alles Zeugnisse, die dem von Haas vorgetragenen

⁸⁹Wenn man Behauptungen oder hier eher Formulierungen aufstellt, die eine historische Aussage sein sollen, dann ist wohl erstes Postulat, daß man alle nur irgendwie erfaßbaren spezifischen Quellen auf ihre Kompatibilität mit der Aussage überprüft, zum anderen aber, daß man auf Formulierungen achtet, die irgendetwas mit der historischen Wirklichkeit zu tun haben, also aus ihr, wie auch immer abgeleitet sein sollten. Denn eine Widerlegung kann durch eine einzige Quelle geschehen, die Annahme einer hohen Wahrscheinlichkeit ihrer Gültigkeit verlangt die Überprüfung durch möglichst alle bezüglichen Quellen. Haas hat hier eine neue Methode eingebracht, die man vielleicht als transrational deuten darf.

Satz zu widersprechen scheinen. Angesichts bestehender und ausführlicher Literatur, die diese Quellen ja „offenlegt“, ist Haasens reduktive Sichtweise sachlich nicht ganz leicht erklärlich (man kann vielleicht eine Erklärung aus einer von Jean de La Fontaines *Fables* entnehmen, wo der Schlußsatz lautet: *Fit-il pas mieu que de se plaindre?*); auch hier muß man also weitersuchen, den Sinn seiner Worte zu verstehen.

Schließlich könnte man in Hinblick auf die Formulierung von Haas auch fragen, wie kompatibel sie mit der Wirklichkeit einer Aufzeichnung von *organa* im *Winchester Tropar* ist: Daß das früheste, theoretisch begründete *organum* improvisatorische Züge in einem solchen Maße hat, daß man da von einer Existenz wesentlich in der Ausführung sprechen muß, ist klar: Man wird nach Lernen der Regeln, die wohl nicht genau ihren theoretisch rationalen Begründungen in den Repräsentanten der Darstellung der *Musica Enchiriadis* zugrunde liegenden Mehrstimmigkeit exakt entsprochen haben müssen, diese Art der Ausführung lernen und jeweils direkt anwenden können. Hier wird man den von Haas offenbar doch anerkannten Namen *opus* kaum anwenden wollen — dennoch kommt in England jemand, und ja wohl nicht aus reinem Privatinteresse, auf den Gedanken, daß man das Ergebnis des *Ablaufs* der notwendigen *Handlungsakte*, also der Improvisation nach den Regeln, aufschreibt und damit der Mehrstimmigkeit eine autoritative Gestalt gibt, die der des Chorals gleichkommt. Daraus folgt, daß man nun klar zwischen bewahrter, immer gleicher Gestalt und Ausführung unterscheidet, d. h. aber auch, daß man beides nicht irgendwie vergleichbar gewichten kann, man kann das eine und das andere getrennt bewerten, nicht als Einheitsbrei. Daß die Ausführung natürlich ein eigenes *Gewicht* besitzt, ist ausweislich der Anweisungen an den *cantor* selbstverständlich. Wenn man aber teures Pergament dazu nutzt, eine improvisatorisch wohl mit gleichen Ergebnissen erzeugbare Mehrstimmigkeit aufzuzeichnen, wird deutlich, daß man dem Ergebnis den Wert der Vorschrift, der, wie man aus St. Galler Quellen erfahren kann, sozusagen letzten Autorität über Fragen der Korrektheit gegeben hat und diese Korrektheit nun auch notiert, aufbewahrt, für alle als Vorschrift. Und daß diese Autoritätssetzung eine höhere Wertung der Improvisation gegenüber der Niederschrift impliziere — das zu beweisen unterläßt Haas gänzlich, ja sieht gar nicht die Notwendigkeit einer Verifizierung der so eindrucksvollen abstrakten Formulierungen. Vielleicht hat dies den Grund, daß sie ihre Aussagefähigkeit angesichts dieser Wirklichkeit restlos einbüßen, also keinen Sinn haben? Aber das kann doch nicht sein! Suchen wir weiter!

Was sollte denn eine gegenseitige Abwägung der *Gewichte* von *Interpretation und Komposition* für die Zeit bedeuten? Schöpferische und unschöpferische, nur zur Wiederholung fähige Menschen hat es immer gegeben, auch in der Musik. Daß die Komposition zur Ausführung gedacht ist, das ist Sinn der liturgischen Musik, bedingt doch nicht, daß ihre Form gegenüber deren Entstehung von minderem Gewicht gewesen sein könnte; werden hier etwa völlig verschiedene, der Zeit in ihrer Verschiedenheit klar bewußte, Dinge vermengt, nur um tiefe Allgemeinplätze noch tiefer klingend wiederholen zu können? Auch die frühere Unterscheidung von Spiel- und komponierter Musik war musikhistorisch gesehen ohne Wert, zudem ist der Choral keine spontan entstehende „Umgangsmusik“. Auch das ist auszuschließen, sodaß weitergesucht werden muß, einen Sinn zu finden in den oben zitierten Worten.

Warum übrigens für das Mittelalter griechische Wörter mit unbelegten Kunstbedeutungen eingesetzt werden müssen, ist nicht ganz verständlich — angemessen wäre ja wohl Latein —, wer jedoch an Johannes Cotto denkt, den Haas wohl für weniger beachtenswert hält, wird auch nicht folgern können, daß dieser seine Schöpfungen nur im *Ablauf* der dazu notwendigen *Handlungsakte* gewichtet haben könnte: Was dieser sagt, findet man u. a. im 18. Kapitel seines Werkes über Musik, wo es um *praecepta de cantu componendo* geht, also um was? Ums Komponieren, aber sicher, um das Herstellen von Melodien, nicht als Handlung an sich, sondern als Tätigkeit mit dem Ziel einer Verfertigung einer dann vorliegenden Melodie — was denn eigentlich sonst?

Aber vielleicht würde für die hier zu verstehen versuchten Worte von M. Haas die Formulierung, ed. S. van Waesberghe, S. 116, 16, heranzuziehen sein, wo es um *cantum compositores* geht; nach Erwähnung einiger topischer Belege für die hohe Wertung von Musik im AT, wobei auffällig die Erwähnung von Instrumenten nicht allegorisch, sondern im *sensus historicus* genommen wird; ein Verweis auf die heutige Überflüssigkeit solcher zusätzlichen sinnlichen Hilfsmittel fehlt aber auch, so daß man schon die Frage stellen muß, ob Johannes Cotto hier vielleicht, wenigstens, an einen liturgischen Gebrauch der Orgel denken könnte. Die Stellung als Komponist reklamiert auch Johannes Cotto für sich, geradezu vehement und in ziemlich deutlichem Verstoß gegen die liturgische Wertung von Musik: Das Wichtige ist die *exercitatio ingeniorum nostrorum*, nämlich in der Komposition neuer Melodien. Das entspricht nicht gerade der strikten Funktionalität von Musik im Geiste aller Teilnehmer der Liturgie, natürlich auch des *cantor*: Hier wird eindeutig die Musik zur die fachliche Ausbildung rechtfertigenden Erscheinung: *Cum ergo tanta huius disciplinae in veteri testamento inveniatur auctoritas, cumque eam tam religiosi viri in Ecclesia sanxerunt, cum denique efficax, ut dictum est, ad mentes hominum commovendas sit eius potentia, quam huius scientiae sanum pigeat? Quis ei non toto affectu studiosus adhaereat? Verum quia non solum praefati sacri cantus officiales in Sancta Ecclesia modulati sunt, sed et alii quidam non longe ante nostra tempore cantuum compositores extitere, quid nos quoque cantum vetet contexere, non video. Nam etsi novae modulationes nunc in Ecclesia non sunt necessariae, possumus tamen in rhythmis et lugubribus poetarum versibus decantandis ingenia nostra exercere. Quoniam autem modulandi licentiam vicissim et petimus et damus ...* Klar ist das Grundproblem, daß eigentlich die Kirche keine neuen Melodien oder Lieder benötigt, weshalb sich neues Schaffen entweder auf besondere Anlässe, wohl *planctus*, also so etwas, wie aus den *Carmina Cantabrigensia* bekannt, oder eben die Hinzufügung, das musikalisch textliche Ausschmücken in Tropen oder Sequenzen beschränken mußte; ein Prinzip, das hinsichtlich der Entstehung der Mehrstimmigkeit offensichtlich erhebliche Folgen hatte, die hier nur zu nennen sind. Klar ist auch, daß das Wesensmerkmal der *scientia musica* das Komponieren ist, vielleicht eben noch deutlicher hervorgehoben als bei Hermann dem Lahmen — wo sollte hier ein strukturell bindender Bezug zur *ars musica* der *artes* liegen? Dennoch, natürlich ist diese auf das Komponieren gerichtete Fähigkeit Wesensmerkmal der Musik, Ergebnis oder Teil einer *scientia*; es wäre also absurd, schon von der Eigenwertung der Komponisten der Zeit her, *musica scientia* nicht als die Musiktheorie der Zeit schlechthin zu verstehen.

Sonst geht aus dem Text einmal hervor, daß Johannes Cotto natürlich die Arbeitsteilung zwischen Dichter und Komponist geläufig ist, wie später E. Th. A. Hoffmann, daß er wie dieser die Fähigkeit zum Komponieren als Ergebnis nicht nur von Schulung, sondern auch eines dazu befähigenden *ingenium* sieht, das sozusagen nach eigenem Ausdruck drängt: Wir wollen auch komponieren, fordern und erlauben das; das eigene Komponieren, wesentlicher Teil der *scientia musica* ist eine innere Verpflichtung, aber nicht etwa aus dem Herz zur Verkündigung der entsprechenden innersten Gefühle des Höchsten, sondern aus dem Selbstverständnis als Komponist — das ist doch wohl eine ganz neuartige, ja geradezu weltliche Wertung der eigenen Stellung als Komponist; und daß Johannes Cotto Komponieren, ob weltlich oder liturgisch, als Komponieren betrachtet, zeigen die Bemerkungen über die Wirkung von eigenen Melodien: Die Eigenständigkeit von Musik auch als oder in Musiktheorie führt geradezu zwangsläufig zu einer Entwertung der liturgischen Wertung von Musik, weshalb die Frage nach der entsprechenden wertungsgeschichtlichen Potenz der Einbeziehung der liturgischen Musik in die *musica instrumentalis*, die Aufstellung einer eigenen, „praktischen“ Musiktheorie denn auch höchst notwendig und nicht nur sinnvoll ist, wie dies Verf. im 2. Band von *Musik als Unterhaltung* näher darzustellen versucht.

Zum anderen folgt aus dem Text ebenso klar, daß man nicht nur einzelne Wörter lesen soll, wenn Johannes Cotto nämlich das Wort *modulari* zur Aufrufung der zur Erzeugung einer Melodie, also zum Komponieren, notwendigen *Handlungsabläufe* verwendet, ergibt sich daraus natürlich kein Gegensatz zum Verständnis der Komposition, der gegebenen, komponierten und der neukomponierten, dann natürlich ebenfalls „abzusingenden“ Melodie: Wie anders sollten Kompositionsregeln eigentlich ausgedrückt werden, zumal die Tradition der exordialtopischen Qualifikation des Dichtens als ad hoc Singen jedermann geläufig ist und war: *Auch wir wollen Lieder singen!*, wäre als literarische Aufrufung eigenen musikalischen Schaffens sehr natürlich, nicht aber ein Beleg dafür, daß Johannes Cotto Komponieren nur als Singen versteht — man muß schon literarische Ausdruckstraditionen als „Systemzwänge“ beachten! Für den Autor ist natürlich Komponieren und das Komponierte Singen, nicht nur aus der entsprechenden Relation hinsichtlich der Ausführung von *officiales cantus*, sondern trivialerweise ebenso hinsichtlich der eigenen Kompositionen völlig bewußt, was sollte man denn sonst eigentlich erwarten — daß Komponisten dazu komponieren, daß ihre Werke denn auch aufgeführt werden, also zu so etwas wie klingenden Ergebnissen von *Handlungsabläufen* werden, dürfte nachgerade trivialer als trivial sein.

Daß Johannes Cotto auch nicht etwa an ad hoc Sänger, also so etwas wie musikalische Entsprechungen zu Andersens literarischem *Improvisator* denkt, sondern an Regeln, mit denen eine musikalische Gestalt geschaffen wird, sieht man aus den angeführten Beispielen genauso gut, wie aus den Ausführungen darüber, *quam sit optima modulandi forma*, wo es nicht um ad hoc Singen geht, sondern um *cantus*, die bestimmte Merkmale haben, z. B. darum, daß man sich nach dem Publikum richten soll (ib.;, S. 117 ff.), *si iuvenum rogatu cantum componere volueris*, denn der *laudis avidus modulator* soll sich darum bemühen, *uti ita proprie cantum componat, ut quo verba sonant cantus exprimere videatur*. Wenn es hier nur um ad hoc Improvisieren gegangen wäre, also um das Handeln an sich, hätten andere

Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung gestanden.

Natürlich ist zu erwarten, daß man Melodieverläufe auch im Mittelalter sozusagen aktiv, eben als Abläufe beschreibt anführt, genau wie man das bei R. Rolland finden kann; bedeutet das, daß die Melodien nur oder wesentlich als *Handlungsabläufe* existiert hätten? Offenbar doch nicht, denn man schreibt die festen Formen auf, damit sie der spätere Sänger genauso singen kann, wie sie der Komponist gewollt hat.

Daß Musik sich *bewegt*, ist eine gegebene Möglichkeit der Musikbeschreibung, daß sie damit keine Struktur als Form im Denken gehabt hätte — wer das behaupten wollte, sollte sich einmal die Formlehre Guidos im *Micrologus* vor Augen führen, denn da handelt es sich um Formteile, die sozusagen statisch in Relationen stehen, also um, wie auch Johannes Cotto sagt, *neumae*, z. B. daß man aufpaßt (ed. Smits van Waesberghe, S. 118, 15), *ne in una neuma nimium eam inculcando oberraret* der Komponist, um nicht dem Stillfehler des *poeta* zu verfallen, was die Griechen (angeblich) *ὁμοιόπρωτον* nannten. So schön es also wäre, die notgedrungen „ablaufmäßig“ vorgehenden Melodiebeschreibungen dieses Autors als irgendetwas tief das *musikalische Denken im Mittelalter* Charakterisierendes ansehen zu wollen, was M. Haas merkwürdigerweise unbeachtet läßt⁹⁰, so wird man in Hinblick auf Guidos, auch für

⁹⁰**Musikalische Rhetorik** Dafür wird man in dem Beitrag von G. Gross, *Organum at Notre-Dame in the 12th and 13th cent., Plainsong and Medieval Music* 15, 2005, S. 87 ff., entschädigt, wo wieder einmal der anachronistische und strukturell unhaltbare Versuch gemacht wird, durch freie Assoziation von poetischen Regelmäßigkeiten und musikalischen „Symmetrien“ Assoziationen herzustellen, ohne zu beachten, daß die Autoren, wie Johannes de Garlandia, vornehmlich der Anhang, oder Guido gerade kein Wort von derartigen Zusammenhängen sagen (das grundlegende Werk von Quadlbauer sollte man kennen, wenn man über Rhetorik im Mittelalter etwas sagen will). Daß Wiederholungsstrukturen in Poesie und Musik auftreten, sollte niemand dazu verführen, durch inadäquate Abstraktion, einfach Gleichheiten festzustellen, die dann überhaupt nichts aussagen als eben die Fähigkeit des betreffenden Deuters zur Assoziation nachzuweisen, denn soll man sich eine, bei Textierungen dann nie „nachvollzogene“ Folge von Regelmäßigkeiten in Musik als bewußte poetologisch rhetorische Kompositionsform vorstellen?

Es sollte doch deutlich sein: Ein poetischer Reim nimmt seinen Reiz natürlich aus der Klanggleichheit, aber doch auch daraus, daß (semantisch) verschiedene Wörter erscheinen; insofern ist ein musikalischer „Reim“, eine identische Wiederholung einer Form, eben etwas Anderes, obwohl sich da ja auch etwas wiederholt (daß es ein reiches musikalisches Leben von genuin musikalischen „Symmetrien“ nicht nur in *tripla quadruplaque* gibt, sondern auch in den zweistimmigen Klauseln, wie sogar Krebsbildungen, ja daß solche Dinge auch im Choral auftreten, scheint Gross unbekannt zu sein). „Umgekehrt“ wird auch Gross nicht fähig sein, eine sprachklangliche Parallele zur *melodischen* Sequenz zu finden — auch da wird etwas wiederholt, gleichzeitig aber auch verändert, oder kennen Gross und seine Doktorväter sprachklangliche Parallelen in einer der betreffenden Sprachen und ihrer poetischen Form? Dann wären diese nachzuweisen. Die Unvereinbarkeit von Musik und Rhetorik/Poetik wird auch deutlich, wenn man Guidos Beispiel einer spiegelbildlichen Relation von Tonbewegungen von aufeinanderfolgenden *neumae* beachtet: Wo könnte das, außerhalb dadaistischer Tradition poetische Form werden? Auch Gross weist keine genuin musikalische Parallele zum Leoninus (Achtung: Eine poetische Form) nach.

Wenn Guido im *Micrologus* XV, ed. Smits van Waesberghe, S. 172, 40 davon spricht, daß *sicut enim*

lyrici poetae nunc hos, nunc alios iunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas et diversas neumas componant ..., und zwar mit einer *moderata varietas* — vielleicht stammt von da Tinctoris' bekannte Formulierung —, dann meint Guido natürlich nicht irgendwelche Nachahmung von Reimstrukturen oder sonstigen poetischen Formen, sondern ganz klar den Umstand, daß eine Melodie als Form (nicht etwa als skalisch richtige Tonfolge, was etwas anderes ist) aus kleinen Formteilchen zusammengesetzt, *composita* ist, daß also der, der Melodien *facit*, der Komponist also, solche Formteilchen zusammensetzt, und zwar *rationabiliter*. Denn, wie jeder wissen dürfte, sind Versfüße proportional meßbar — so genau trifft das, wie Guido sagt, bei der Musik nicht zu, auf eine vernünftige Relation der kleinsten, aufeinanderfolgenden Teilchen ist aber zu achten, melisch wie rhythmisch, aufgerufen durch Gesamtlänge (Tonzahl) und Dauer eines Schlußtons, sollen nicht irgendwelche Teilchen aufeinanderfolgen, sondern solche, die in Relation stehen, und damit eine neue Gestalt auf höherer Ebene bilden. Wie man sofort sieht, ist Guido auch hier intelligent, daß er einmal seinen Vergleich nicht überdehnt, zum anderen aber darin, daß er natürlich klar weiß, daß musikalische Form nicht identisch sein kann mit der der Poesie; übrigens zieht er, seiner Absicht entsprechend, metrische Poesie als Beispiel heran, was man nicht einfach übersehen sollte (der „Fehler“ des Vergleichs liegt ersichtlich darin, daß die Gestalt von elementaren Formteilen der Melodie natürlich wesentlich größere Freiheit hat als die von *pedes*, denen immer ein *Metrum* übergeordnet ist).

Und was Johannes Cotto davon übernimmt, findet man in Smits van Waesberghes Ausgabe, z. B. S. 158, wo *arsis thesis, thesis arsi* in der Folge entsprechen können und was nicht noch alles an Formrelationen der kleinsten Gestalteinheiten (interessanterweise im Kapitel *De diaphonia*, worauf Verf. bereits an anderer Stelle hingewiesen hat). Und was die bekannte Aufrufung der *grammatici vel rhetores* anbelangt, die man ib., S. 118 f., findet, sollte man den Text doch einmal lesen und seine Beispiele beachten: *Illud praeterea laudis cupido modulatori iniungimus, ne in una neuma nimium eam inculcando oberret, ut quanta opera peritus poeta vitare contendi vitium illud, quod Graeci dicunt ὁμοιώπτωτον, i. e. similitum casuum, tanto nisu cantuum compositor vitium, quod apud musicos ὁμοιόφθογγον, i. e. similitum sonorum, appellatur, evitare studeat. Sed de priore vitio grammatici sive etiam rhetores videant. Nos autem de posteriori, quod musicis vitandum esse diximus, exemplum damus in hoc Resp. Ecce odor filii mei. Nam in eo loco, ubi est, crescere te faciat Deus meus vitiosa est unius neumae inculcatio.* Wenn man die Melodie betrachtet, findet sich hier ein extremes Beispiel des „bewegten Rezitativs“:

cre-sce-re te fa-ci-at De-us
me-us sic-ut a-re-nam ma-ris:

Man wird kaum umhin können, eine gewisse Eintönigkeit, eben die *inculcatio unius neumae nimium* zu bestätigen — nur, ist das wirklich mit auch nur irgendeiner rhetorischen Figur resp. einem rhetorischen *vitium* auch nur ansatzweise zu vergleichen, denn wer wiederholt in solcher Weise Silben oder Wörter? Daß Johannes Cotto genau das „bewegliche Rezitativ“ meint, ergibt sich auch aus der folgenden Kritik am Tract. *Qui habitat auf susceptor meus es, et refugium meum Deus meus*, wo für einmal nur in Greg *vitiosa est unius podati crebra repercussio*, nämlich sechs Mal. Wer in

Johannes Cotto wesentliche Ausführungen zur Form der Musik, die sich aus der Relation von Poesie oder Rhetorik wiederholt in solcher Weise, wenn er nicht Dadaist ist? Damit wird klar, daß Johannes Cotto seine „schönen“ griechischen Wörter ad hoc erfindet, natürlich aus der Tradition des Vergleichs von Grammatik und Musik heraus, aber ohne jede Verbindlichkeit für die Existenz einer direkten, genetischen oder anderen Verbindung von Rhetorik und Musik; das sind zwei, wie auch der Autor sagt, verschiedene Dinge.

Daß Johannes Cotto Wiederholungen nicht völlig als *vitiosum* sieht, zeigt sein Verweis, ib., S. 119, 21 u. a. auf das darin positiv gewertete Resp. *Sint lumbi vestri*:

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

Was diese Wiederholung interessant macht, wird man in Poesie und Rhetorik nicht als Merkmal finden können, nämlich den verschiedenen Anfang der wiederholten *neumae* (beachtenswert ist auch der zweifache initiale Aufstieg). Man kann also bei Johannes Cotto nicht von irgendwelchen Anleihen bei der Rhetorik sprechen. Dies gilt natürlich auch für seine Bemerkungen über besonders schöne melodische Bewegungen wie die, aus Schlagers Ausgabe nicht nachprüfbare Verwendung von Quart und Quint im All. *Vox exultationis*, wenn er Sprünge meinen sollte, denn es treten nur ausgefüllte solche Intervalle auf. Die Notenbeispiele des Autors lassen erkennen, daß sein Kriterium, die Schönheit des Quartsprungs *varie repercutiatur* zu sehr von der Intervalkategorie bestimmt ist, denn die zitierte Melodie der Ant. *O gloriosum lumen* — am Schluß — läßt weitergehende Formmittel erkennen, wie z. B. die gestaltmäßig formulierte Reduktion zum Schluß, ib., S. 124, 21:

a- gno-sce-re.

Die Korrespondenz der beiden Quartsprünge *DG* zu den *porrectus* dürfte klar sein, zumal das Ende des ersten *porrectus* die gleiche Einleitung für den zweiten schafft, die schon den ersten einleitet: *Ga EF DG c...* lautet die Tonfolge vor dem ersten *porrectus*, *it Ga EF DG FG a...* vor dem zweiten. Damit wird die übergeordnete Kontur deutlich, zum andern läßt der eingeschobene *podatus FG* etwas wie eine Bewegungsberuhigung fühlbar werden. Mit rhetorischen Termini sind derartige Bildungen ja wohl nicht zu beschreiben — Musik hat eben andere Gestaltfaktoren als Dichtung, das, natürlich allgemeine, nur formalistisch zu vergleichende, Prinzip der Wiederholung ist von ganz anderer Vielfalt als in der Poesie, die in dieser Zeit durchweg noch mit dem Postulat nach Bedeutung verbunden ist. Das Gleiche gilt für die folgenden Beispiele, deren Sinn man im Text betrachten kann: Einmal geht es um das „Spiegelbild“, daß *pulchrum est, si per quas notas neu-ma descendat, per easdem statim ascendat ...: aGF FGa* ist gemeint, ib., S. 124, 22, während im letzten konkreten Beispiel von Johannes Cotto, wenn der Quartsprung *interdum ita varietur, ut semiditonus vel ditonus nunc praecedat, nunc subsequatur*, ib., S. 125, 24, Folgen wie *aF GD* oder *CF Fa* gemeint sind; weitere deutliche „Symmetrien“ spricht der Autor nicht an, wie z. B.:

Sprachteilen analogen Bildungen auf verschiedenen hierarchischen Ebenen und deren eigener Form ergibt, klar erkennen, was solche Melodiebeschreibungen bedeuten: Sie beruhen auf der allgemein menschlichen, jedenfalls die Beschreibung von Musik durchgehend bestimmen-



Die Bedeutung der beiden tiefen“ *pedes DC* in Bezug auf den Verlauf in der höheren Lage als Reduktion in Bezug auf gleiches „Fundament“ bzw. Maßstab wird wohl niemand nicht sehen, oder gar irgendwie mit rhetorischen *colores* gleichsetzen wollen. Die Mittel, musikalische Form zu erfassen, sind gerade bei Johannes Cotto äußerst beschränkt — er leistet keine Weiterentwicklung der Vorgabe von Guido!

Und schließlich die bekannten Aussagen von Johannes de Garlandia bzw. dem Autor der beiden Abschnitte seines Werks zu *tripla vel quadrupla* (wenn es zu diesem Text bereits ausführliche Abhandlungen gibt, sollte auch ein kanadischer Doktorvater seinen Doktoranden davon unterrichten): Da wird zwar der Begriff *color* verwandt, aber doch nicht in einem Sinne, der auch nur irgendeinen Bezug zu den *colores rhetorici* haben könnte: Einmal, in den *tripla*, hinsichtlich Sequenzketten, die offensichtlich Verzierungen darstellen, was wohl auch für die *repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam* gilt — ein durchaus untersuchenswerter ästhetischer Grundsatz —, wogegen die anschließende Stimmtauschwiederholung ja wohl kaum direkte Entsprechungen in der poetischen Technik besitzt — die Wahl des Wortes *color*, die auch der Autor nicht auf den rhetorischen *ornatus* bezieht, hat ersichtlich mit der Verwendung des Wortes in der Poetik/Rhetorik nicht das Geringste zu tun.

Dies gilt aber auch für die *colores*, die für die *quadrupla* angeführt werden: Schon die angesprochene Kategorie des *notus*-Sein eines *sonus* (also altfranzösisch *son* wie in *mot et son*), kennt die Poetik in dieser Weise nicht; natürlich hat die angesprochene Praxis des *refrains*, der Verwendung von bekannten Melodien als *colores*, seien sie instrumentaler oder liedmäßiger Herkunft eine Parallele in der Dichtung, wo bekannte Verse wiederholt bzw. zitiert werden können, wie *pourquoi me bat mon mari*; das sind aber formale Parallelen, keine rhetorischen. Und wenn es jemandem gelingen sollte, auch nur einen der von Johannes de Garlandia in seiner Poetik, ed. G. Mari, S. 47 f., angeführten *colores rhetorici* auf Musik zu beziehen, dann hat er nicht verstanden, was ihr Sinn ist: *Cur illum curas, qui multas dat tibi curas?* kann man musikalisch nur dann nachahmen, wenn man equivoke Gestalten hat, identische Klanggestalt bei verschiedener Semantik! Man würde auch gerne wissen, wie man *dictiones de casu in casum* musikalisch verwirklichen könnte; ja auch die *vitiose* oder *zulässige repetitio* wird man so nicht ganz leicht musikalisch nachahmen können: *Palientis aurore rore vultus defluit; fluit ex amore, more, qui mox corruit*; ebenso wird man die *similitudo in dicionibus* in Musik nicht ganz einfach parallelisieren können — die Kunstmittel sind doch etwas verschieden, wie die mittelalterlichen Autoren klar wußten. Damit bleiben allein Wiederholungsschemata, die — unter strikter Absehung der Eigenschaft von Wörtern, Bedeutungen zu haben! — gewisse Parallelen zwischen musikalischer und poetischer Darstellung solcher Formen in schematischen Buchstaben hervorrufen können; vergleichbare Bildungen sind sie damit noch lange nicht: Es ergibt sich wieder, daß Gross zum wiederholten Mal den bekannten wie anachronistischen Versuch macht, die Tatsache der Existenz autonom musikalischer Gestaltbildungsfaktoren nicht nach deren Eigenart zusammenzustellen und zu bewerten, sondern mit unbrauchbaren Etiketten zu versehen, damit man eine scheinbar tiefe assoziative „Erklärung“ erhält — wie soll man sich eigentlich das Komponieren vorstellen, durch Nachahmung von Poetiktraktaten? Dann aber wovon darin eigentlich? Ersichtlich ist das Vorgehen von Gross, das hier exemplarisch angesprochen werden muß, für die Kompositionstechnik der Zeit hochgradig inadäquat: Trotz dauernder Versuche wird durch rhetorisch poetische Etikettierungen musikalischer Form im Mittelalter gerade keine Erkenntnis erzeugt, wie das hier auch in Bezug auf eine jüngste Deutung in Anhang 3 angesprochen werden muß.

den Erfahrung, daß Musik etwas Vorübergehendes, Verlaufendes ist, ob die Oboe aufsteigt, oder eine *neuma* sich zur folgenden wie ein Spiegelbild verhält — mit einer Übergewichtung von Musik als *Handlungsablauf* und das noch als Merkmal des *musikalischen Denkens im Mittelalter* hat das überhaupt nichts zu tun: Man sieht, daß selbst eifrigstes Bemühen, die so schwer verständlichen tiefen Formulierungen von M. Haas verstehen und durch Anwendung auf mittelalterliche Aussagen verifizieren zu können, zum Fehlschlag verurteilt zu sein scheint — ein Fehler der Quellen des Mittelalters?

Man könnte auch daran denken, daß nach Aribo, der, im 11. Jh. florierend, sicher ein Mensch des Mittelalters ist, fast schon eine höhere Gewichtung auf den Komponisten legt, wenn er schreibt, ed. Smits van Waesberghe, S. 49, 29: *Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et invenirent, et canerent*. Es geht um den Zusammenhang der rhythmischen Gestalt und Ausführung: Die, auch rhythmisch (!) erfundene Melodie in ihren Verhältnissen der Abschnitte, sei es in Tonzahl, *tenores* oder anderen, dann melodischen Gestaltmerkmalen, ist *inventio*, der in der Ausführung sozusagen die Zusatzbuchstaben, *c. t. m.*, gegenüberstehen; ja früher haben sogar die Ausführenden, die Sänger solche rhythmischen Regelmäßigkeiten beachtet, nicht nur die *inventores*. Daß irgendjemand an dem Vorgang der *inventio* interessiert gewesen sein könnte, und nicht am Ergebnis, das wird man aus so klaren Formulierungen ohne Schwierigkeiten jedenfalls nicht abzuleiten vermögen: *Inventor* ist der Erfinder einer Melodie, der *Komponist*, *cantor* der Ausführende — wo das „Handlungsmäßige“ liegt, müßte damit eigentlich klar sein. Es handelt sich um verschiedene Sachverhalte: Beim einen bewertet man die erschaffene Gestalt, beim anderen die Ausführung; da allein ist das „Handlungsmäßige“ zu finden — und ist dies bei Opernaufführungen heute grundsätzlich anders? Der Sänger muß etwas können, der *Komponist* muß etwas gekonnt haben.

Auch Johannes Cotto kommt es auf das Ergebnis an, das er ganz klar als Werk versteht (übrigens eben in Analogie zu den bereits geschaffenen, vorliegenden musikalischen Werken), genau wie etwas später Abaëlard dies tut, und zwar nicht allein, sondern auch noch bestätigt durch Heloise: Da handelt es sich bei komponierten Melodien um Werke, gleichwertig, ja wirklich, den philosophischen Werken — ist das nicht eine klare Aussage? Denn das Abarbeiten für die Abfassung eines philosophischen Werkes ist für seine Bewertung irrelevant, auch im Mittelalter, genau das gilt nach den Quellen also auch für Abaëlarde weltliche Liebeslieder, wohlgemerkt ausdrücklich für die Melodien (auch das kann man in dem Beitrag zur Wertung der Musik im Mittelalter des Verf. leicht finden)!

Auch für andere, eindeutig genuin mittelalterliche Autoren scheint die Nichtkenntnis der Erkenntnisse von M. Haas typisch zu sein; so spricht doch auch Frutolf, sozusagen in der fernen deutschen Provinz *ganz ungeniert* (Zitat nach Friderike Kempner) vom *Komponisten*, der den in der Überlieferung erhaltenen Unsinn nicht komponiert haben kann, *Tonarius*, ed. Vivell, S. 181⁹¹: *In melodiis, quas Sequentias vocant, a pluribus multum erratur, dum quasdam illarum ab alio tono incipi et in alio finiri putant ... In monochordo vero, si eodem*

⁹¹Vgl. R. Maloy, *München Bayr. Staatsb. Clm 14965 b, The Tonary of Frutolf*, Ottawa 2006, S. 26 f. Auch Maloy scheint das Werk von Jacobsthal unbekannt zu sein, wie ihre Diskussion ib., S. 31 f., belegt. Dasselbe gilt für R. Steiner, wenn sie, *Thème 29 and the Medieval System of Differentiae*,

usu canantur, licet chordarum positio eas admittere videatur, ultra regulam utriusque tamen elevantur et in diapente supra finalem octavi, quod est diapason a finali proti terminantur. Quod iuxta depravatam usum magis per negligentiam canentium quam per ignorantiam componentium evenisse, peritus cantor facile advertere poterit, si proprietates ascensus et descensus qualitatemque cursus earum perpensare vulerit. Den beschriebenen „Unsinn“ von tonal verschiedenem Anfang und Ende — hier nicht wie bei Regino gestaltmäßig, sondern skalisch rational bestimmt — kann man nicht einem *componens* zuordnen, das muß ein *depravatus usus* leichtfertiger Sänger verursacht haben — aber, hier wird ja nicht von *compositor*, sondern von *componens* gesprochen, womit der Akt des Komponierens hervorgehoben sein könnte? Nein, leider ist auch dieser Versuch einer Rettung merkwürdigster Vorstellungen abwegig, anschließend: *Nec enim, quis sciolus cantuum compositor in tantum desiperet, ut sibimet contrarius et a se longe diversus tam dissona componeret.* So ein Narr kann also kein Komponist sein, daß er derart mit sich selbst in Widerspruch geraten könnte. Über die völlige Selbstverständlichkeit der Vorstellung vom Komponisten, der rational komponiert, hinaus sagt dieses Zitat aber auch, daß es Sequenzen gegeben haben könnte, die ursprünglich nicht der strengen finalen Tonalität gehorcht haben müssen, daß also die strikte Forderung nach tonaler Eindeutigkeit nicht einmal die gesamte Zeit der Sequenzkomposition bestimmt haben muß. Zum andern wird deutlich, daß die Melodieüberlieferung offenbar noch längere Zeit unabhängig von den Forderungen der Theorie geschehen konnte; ein Hinweis auf die Zähigkeit mündlicher Überlieferung! Daß man im Mittelalter wußte, was ein Komponist ist, wird auch durch dieses Zitat klar belegt, wenn das nicht schon der gesunde Menschenverstand sagt.

Und wie ist dies bei Machaut bzw. Peronne? Ersichtlich ganz ähnlich. Aber vielleicht gehört der für Haas nicht mehr zum Mittelalter; bei Abaëlard wird man ein solches Urteil wohl nicht befürchten müssen, denn dessen Schaffen liegt noch vor der zweiten Aristotelesrezeption — man beachte aber, was hier wiederholt sei: In dieser, für die Zeit quellenmäßig bezeugten Wertung ist die Schaffung von Melodien gleichwertig mit der von philosophischen Abhandlungen; daß bei letzteren nicht das Ergebnis, sondern, wie heißt dies doch so schön, der *Ablauf dieser Handlungsakte* für Abaëlard (bzw. den Autor der Wertung) wesentlich gewe-

in ed. M. Czernin, *Gedenkschrift f. W. Pass*, Tutzing 2002, S. 141 ff., über die originale *finalis* von Antiphonen dieses Gevaertschen *Thèmes* 29 Erörterungen anstellt: Daß in — und allein auf die kommt es hier an — der Zeit rationaler Niederschrift von Melodien einmal Chromatik als solche auffallen mußte, dürfte ebenso klar sein wie der Umstand, daß es eine *finalis a* nicht gibt, es sei denn als affinale Transposition, die, wie jeder Leser von Jacobsthals Werk wissen dürfte, dazu dienen kann, zusammen in einer Melodie auftretende *F/Fis* ohne Eingriff in die Melodien notierbar zu machen. Damit ist natürlich *E* die natürliche *finalis* dieser Melodien — denn die *finalis* Lehre ist essentieller Bestandteil der Rationalisierung, fünf *finales* gibt es nun einmal nicht, und eine Transposition auf *E* von *a* mit *b/h* wäre theoretisch gesehen eine Absurdität.

Die Frage, wie man die Melodie ursprünglich gesungen haben könnte, ist deshalb nicht relevant, weil ohne Rationalisierung kaum Widerstand gegen — gelegentliche oder häufigere? — Chromatik aufgetreten sein kann; der Maßstab einer absolut gesetzten rationalen, diatonischen, durch die *finales* vermittelten Skala fehlt hier völlig. Von Transposition kann also erst gesprochen werden, wenn eine rationale Notation vorliegt, und die, es sei wiederholt, beruht wesentlich auf dem Prinzip der *finales*, der vier *finales*.

sen sein sollte, belegt M. Haas jedenfalls nicht; er straft die Quellen wie auch die wesentliche Literatur mit seiner vernichtenden Nichtachtung, wie man es von Peppones Intention gegenüber dem das Dorf besuchenden Bischoff kennt — auch ein methodischer Ansatz, nur erwies sich Peppone schnell als lernfähig. Nur, hier muß das ja etwas bedeuten, suchen wir also weiter einen Sinn in den zitierten Worten!

Was haben sich eigentlich die Notatoren der Minnesängermelodien (in allen „betroffenen“ Sprachen) gedacht, als sie durch Übernahme der liturgischen Notenschrift jetzt auch die weltlichen Melodien notiert haben wie den Text geschrieben — *fetz ... lo sos*, das wird jetzt auch noch durch Notation festgehalten, analog zum ja nun schon einige Jahrhunderte alten Festhalten der liturgischen Melodien als solchen.

Man wird sicher sagen können, daß für die hl. Hildegard der *Ablauf* der betreffenden *Entstehungsakte* ihrer Melodien nicht ganz unwichtig war, daß deshalb aber ihre Wertung der vollendeten, dann zur Niederschrift diktierten Melodiegestalten von sekundärer Bedeutung gewesen sein sollte, müßte Haas erst noch nachweisen, wenn er sich denn überhaupt mit so niedrigen Fragen wie dem Zusammenpassen seiner so aufregenden Worte und der Wirklichkeit der Zeit befassen wollte oder will: Hildegard erfährt, nach eigener Angabe, die Melodien als Melodien in der Entrückung und kann sie daraus, wieder als solche, in die Welt mitbringen, wie sie eigentlich entstanden sind, ist da völlig irrelevant.

Auch Visionäre wie der hl. Dunstan, die ja Melodien aus der Entrückung in die himmlische Liturgie übernommen und zur Erde gebracht haben (sollen), legen z. T. explizit auf das Behalten eben der betreffenden Melodie, die in die irdische Liturgie genau so, wie sie ist, als Gestalt zum regelmäßigen Wiederholen gebracht werden soll, das Gewicht — wo bleibt da die Behauptung, daß der mittelalterliche, musikalisch denkende Mensch sein *Gewicht auf den Herstellungs- und Handlungsprozess* gelegt habe, obwohl gerade in den angesprochenen Situationen der *Herstellungs- und Handlungsprozess* von immerhin nicht ganz irrelevanter Bedeutung war: Hildegard hört die Lieder ja in ganz bestimmter sehr wichtiger Situation. Aber selbst da läßt keine Quelle erkennen, wie denn dabei die vollendete, eindeutige Melodiegestalt nicht das alleinige *Ziel* gewesen sein sollte, geht es doch darum, diese Gestalten als solche zu bewahren — und dann natürlich immer wieder gleichartig aufzuführen. Dies beweist Hildegards Wertung ihrer Melodien ja wohl klar genug: Ihrer Überlieferung kommt höchster Wert zu. Angesichts solcher, leicht vermehrbare Quellen — in den Sinn kommt auch die von Smits van Waesberghe erwähnte Vernichtung einer neukomponierten Melodie durch einen neidischen „Mitmönch“ — ist die zitierte Formulierung von M. Haas vielleicht doch nur in dem Sinne zu verstehen, daß es sich dabei um die Methode handelt, bedeutsam erscheinende Ideologeme immer neu umzuformulieren und dabei möglichst jede Berührung mit der Wirklichkeit zu vermeiden; sicher eine methodische Möglichkeit, die sich jedoch kaum rühmen kann, dem einfachen Betrachter über diese Wirklichkeit Aussagen abgeben zu können. Übrigens macht gerade der *Monachus St. Gallensis*, d. h. Notker wohl ausreichend deutlich, daß die Ausführung von Melodien und ihre Erfindung als zwei, eigenständig ästhetischer Bewertung unterworfenen Sachverhalte trivialerweise ebenso bewußt waren, genau wie dies zur Zeit von Abaëlard der Fall war.

Betrachtet man z. B. die musikalische Schrift, die Hermannus Contractus verfaßt hat, wird die Vorstellung, daß „das“ Mittelalter nicht stringent zwischen, *handlungsmäßiger* Ausführung und Komposition unterschieden habe, noch merkwürdiger, ed. Ellinwood, S. 47: *Oportet autem nos scire, quod omnis musicae rationis ad hoc spectat intentio, ut cantilenae rationabiliter componendae, regulariter iudicandi, decenter modulandae scientia comparetur. Quorum trium, cui facultas adfuit, is demum musicus recte dicendus erit.*, schreibt dieser mittelalterliche Musiktheoretiker deutlich genug — wer seine Ausführungen über die *species* und ihren Zusammenhang mit den Tonarten als Kinderbuch versteht, muß den mittelalterlichen Kindern ein wirklich hohes Niveau zuerkennen, abgesehen davon, daß Hermann selbst nichts Entsprechendes sagt, aber, was hat das schon zu bedeuten? Sogar drei Elemente sind für den notwendig, der mit Recht *musicus* genannt werden darf: Komponieren, schön singen und beurteilen — nun wird man darin bei Hermann vornehmlich die Fähigkeit der tonalen Beurteilung von Melodien zu sehen haben; der Schluß allerdings, das Mittelalter wäre zur Bildung musikästhetischer Kriterien, also einer Beurteilungsfähigkeit des musikalisch Schönen aus der Gestalt von Melodien unfähig, dem sei geraten, sich das bereits mehrfach erwähnte 15. und auch das 16. Kapitel von Guidos *Micrologus* zur Lektüre zu nehmen, um eines sehr viel Besseren belehrt zu werden, wenn er dazu fähig sein sollte.

Hermann also trennt, wie es jedem Betrachter mittelalterlicher wie antiker Musik trivial erscheinen muß, Ausführung, Komposition und dazu noch die kritische Fähigkeit der Beurteilung der Korrektheit einer Melodie — natürlich als Gestalt, nämlich hinsichtlich tonaler Korrektheit, nicht etwa der korrekten Ausführung, denn die ist selbstverständlich (anschließend): *Caeterum non parvi habendus est, qui nesciens componere, competenter novit iudicare.*, schreibt Hermann anschließend, um deutlich zu machen, daß natürlich auch ihm, wie jedem, der Musik einigermaßen normal *denkt*, bewußt ist: Nicht jedermann ist zur Komposition fähig; trivialerweise, dennoch ist auch der von Bedeutung, der adäquat Melodien beurteilen kann, sozusagen der reine Musiktheoretiker, nicht etwa der Kinderlehrer; und schließlich gibt es die, die „nur“ singen, die klar eine eigene Fähigkeit dazu haben, wie der zuerst zitierte Text klarlegt; nur letztere sind konkret, für jedermann hörbar *handelnd*. Es dürfte also klar sein, was für Hermann ein Komponist ist, ein Mensch, der Melodien erfindet, natürlich korrekte⁹², als erste Grundbedingung; von einem Äquivalent einer *chant communi-*

⁹²Johannes Cotto, um nur noch einen weiteren Autor zu nennen, füllt das Dreierschema etwas anders auf, ed. Smits van Waesberghe, S. 52, 7: *Non est igitur parva laus, non modica utilitas, non vilipendendus labor musicae scientia, quae sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem et novi inventorum.* Das Singen, die Ausführung erscheint nicht (mehr): Die Gestalt der Komposition ist das Wesentliche, Neuschaffen und Beurteilen fügt Johannes Cotto noch die für moderne Sicht eher untergeordnet scheinende Fähigkeit zur Emendierung (durchgehend von „falscher“ Chromatik) hinzu. Die Ausführung ist sozusagen trivial, wesentlich ist das, was *compositum est*, also eben die Gestalt der Melodie als Komposition, die allein scheint das an Musik Dauernde zu sein — nicht gerade eine Bestätigung der im elementaren Sinne des Wortes so merkwürdigen Vorstellungen von M. Haas über das musikalische Schaffen des Mittelalters (wobei man natürlich noch weiterfragen könnte, ob der Gregorianische Choral und AR wirklich zum Mittelalter hinzuzurechnen wären — so ganz einfach scheint die Entscheidung dieser Frage nun auch wieder nicht zu sein). Wichtig ist aber, daß die triviale Voraussetzung bestätigt wird: Für das Mittelalter war die Komposition an Musik das Wesentliche. Daneben kennt Johannes Cotto natürlich auch noch den Sänger, wie anschließend

ty ist, wenigstens bei diesem unzweifelhaft mittelalterlichen Autor offenbar keine Rede, nicht einmal von der *schola cantorum* wird als „Schöpfer“ gesprochen (wenn da vielleicht eine mittelalterliche Entsprechung dieses interessanten Begriffs liegen sollte), nein, Komponist ist ein *Jemand*, kein Kollektiv, genau wie man dies auch annehmen würde.

Die, die ausschließlich singen können, nämlich ohne rationales Bewußtsein, die allerdings sind, genau wie bei Guido, eher viehhähnliche Menschen: *Porro tertio, hoc est modulandi, immo ululandi studio caecum cantorum vulgus occupatur, nullius rationi cedens, nullius sententiae acquiescens.* ..., die natürlich auch verantwortlich sind für die von Hermann wie von anderen so getadelten „Fehler“, die die Musiktheorie, nicht eine Kinderlehre, erkennen läßt. Eines wird auch deutlich, die Gestalttradition der liturgischen Melodien scheint erstaunlich fest gewesen zu sein — die „Chromatismen“, deren Ausmerzungen Jacobsthal so sachkundig wie klar dargelegt hat, sind ein weiteres Zeugnis für diese Überlieferungsfestigkeit, erregt sich doch noch Johannes Cotto über diese „Fehler“⁹³.

1.3.5 Die unbedingte Forderung nach Rationalität im Handeln jeden Sängers der Liturgie als ethische Grundlage mittelalterlicher Musiktheorie im Westen und die Musik als komponierte Form

Seit Aurelian ist erkennbar, und immer wieder als Begründung musiktheoretischer Arbeit, nämlich Erkenntnisarbeit, bestätigt, daß als negative, auszumerzende Beispiele die angeführt werden, die sich ohne Kenntnisnahme der Regeln rationaler Theorie einfach ihrer Praxis widmen: Das ist das erkenntnistheoretische und natürlich auch pädagogische Ethos der mittelalterlichen Musiktheorie, dessen ursächliche Verbindung mit dem schon in der Väterzeit

zur zitierten Passage zu erfahren ist, s. auch u. (s. im Index).

⁹³Die von Ike de Loos, *Der Neumenbuchstabe s als chromatisches Zeichen im Antiphonar Utrecht, Universitätsbib., 405, aus dem 12. Jh., Tijdschrift ...* 39, 1989, S. 5 ff., durchaus mit guten Gründen vorgetragene Deutung des am häufigsten auftretenden Zusatzbuchstabens *s* in der genannten Hs. steht allerdings in krassem Gegensatz zu den Aussagen aller Theoretiker, insbesondere in Betracht dessen, daß diese Hs. mit Linien und Schlüsselbuchstaben notiert: Wer im 12. Jh. sollte die Idee haben, einen wesentlichen Melodieabschnitt mit *Fis* zu schließen, und zwar mit als solchem bewußt gekennzeichnetem *Fis*, oder überhaupt diesen sonst immer sorgfältig emendierten Ton tatsächlich zu notieren? Die entsprechende Deutung verlangt an einigen Stellen auch eine sehr „enge“ Konfrontation von *Fis* mit *b* oder sogar *cis/b*. Ike de Loos beachtet dieses grundsätzliche Problem nicht — wer komponiert in dieser Zeit dezidiert einen Schlußton *Fis*, wer könnte dies überhaupt?.

Die Argumentation bzw. Motivation lautet, ib., S. 7 *Das Responsorium Sanctum Domini Lambertum ... Die Version aus dem 12. Jh. in Ms. 496 gibt für beide Schlußnoten ein s (zu F), sowohl im Respons als auch im Repetendum. Die Version des 14. Jh. in Ms. 407 ist nahezu identisch mit der im Ms. 406, nur die letzten vier Noten sind einen Ton tiefer notiert: GFFE anstatt aGF⁺sF⁺s. Die Schlußkadenz ist hiermit den Kadenzen der beiden Verse gleichgemacht worden, die in beiden Ms. auf e enden ...* Man könnte natürlich auch überlegen, ob vielleicht die ältere Version ein, gelegentlich, auftretendes *Es* emendieren will — wenn das Bezeichnete wirklich *Chromatik* ist —, wogegen sich die spätere um solche Beachtung der intervallischen Struktur nicht kümmert. Die Vorstellung, daß eine Liniennotation mit Schlüsselbuchstaben im 12. Jh. dezidiert ein *Fis* schreiben könnte, erscheint aus den genannten Gründen extrem unwahrscheinlich; wahrscheinlicher wäre dagegen adäquate Emendation, die für spätere Zeit nicht mehr notwendig war. Vielleicht wäre doch ein weiterer Deutungsversuch zu unternehmen, was am Verdienst dieses Beitrags nichts ändert.

gültigen Postulat an die *cantores*, freizügig ihr Wissen und Können anderen verfügbar zu machen man übrigens auch unbedingt beachten sollte: Auch hier liegt ein wesentlicher Faktor der Sonderentwicklung gerade der Musiktheorie und Musik im christlichen Abendland (eine Formulierung, auf deren Bewertung durch Haas als offenbar rein chimärische *Denkfigur* an anderer Stelle in der diesem Autor geschuldeten Ausführlichkeit eingegangen wird). Erst die Verbindung der zwei Traditionen, bzw. die Einbeziehung der antiken Musiktheorie in das Ethos des *cantor*, wie es eben bereits die Väterzeit unbedingt fordert — von Gott verliehenes Wissen muß weitergegeben werden, gerade im (nicht notierbaren) Choral eine unabdingbare Voraussetzung der Musiktradition — zusammen mit der „Anreicherung“ dieses Postulats durch die Forderung nach *ratio* im Handeln führt zu dieser Einmaligkeit der westlichen mittelalterlichen Musiktheorie als Lehre und Theorie: Die Anwendung der *ratio*, nachdem ihre Wirksamkeit auch in Musik erkannt ist, stellt eine geradezu den Menschen ausmachende Forderung bzw. Leistung dar, die von jedem, der den Gesang der Kirche vortragen will, also nicht nur etwa Kinder (mit irgendwelchen halbvollen Glasgläsern), zu wahren ist: *sapienter* soll, ja muß man nach Hermann in Hinblick auf den, dessen Lob man anderen mitteilt, singen, ed. Ellinwood, S. 47: ... *Divina sapientia, quae, quia apud se sunt omnes thesauri sapientiae et scientiae absconditi, etiam huius artis inspirata notitia sapienter sibi voluit cantari. Sed, quomodo sapienter cantat, qui nihil de praedictis sciunt, qui tropum permutantes confundunt, qui solam altisonantiam laudant?* Denen ist selbst ein Esel überlegen, denn der kanns noch lauter! Und dieses wissenschaftliche Ethos, das hier überzeugend aus der Forderung des *psallite sapienter* abgeleitet wird, das also Augustins Erkenntnis über die Funktion der *ratio* sozusagen für die Würde des Menschen musikspezifisch als grundlegende Forderung an jeden Sänger (der Liturgie) formuliert⁹⁴, das zudem mit dem der *Musica Enchiridias* identisch ist, soll die mittelalterliche Musiktheorie zu Kinderschulbüchern gemacht haben, der als einzige große Theorie die erkenntnis- und entwicklungsmäßig wertlose, weil rein literarische und außerdem völlig unfruchtbare Kompilation abstrakter Größen der *ars musica* im Rahmen der *artes liberales* gegenüberstehen soll? Eine wirklich kühne Vorstellung, der hier leider nicht gefolgt werden kann, weil sich der Geist des Verf. in solche Höhen über den Sachverhalten (noch?) nicht schwingen kann, schließlich handelt es sich für Hermann, wie für die anderen Theoretiker, nicht *Kinderlehrer*, darum, die von Gott erlaubte Anwendung der *ratio* auch auf Musik für alle *cantores* verbindlich zu machen, nicht nur, weil ein wahrer *cantor*, sozusagen ein *cantor musicus* der Liturgie Mensch zu sein hat, sondern auch aus seinem besonderen Bezug zu Gott, wie dies Hermann klar genug sagt⁹⁵. Musik ist also etwas, das naturgegeben

⁹⁴Kenntnis von Augustins *De musica* könnte Hermanns Einordnung der *grammatica* in ein Regelsystem, das *ad placidum* existiert, bestimmt haben, wogegen der *musica* die Eigenschaft zukommt, *omnino naturalis* zu sein!

⁹⁵Wenn man den, wie gesagt rationalen Autor Guido als zuverlässig ansieht, wogegen kein Grund spricht, wird man auch gewisse Schwierigkeiten haben, selbst seine *regulae rhythmicae* gattungsmäßig im Sinne der Lieder im Anhang zu Brentanos und v. Arnims *Des Knaben Wunderhorn*, also als Kinderlied zu qualifizieren: Wie er sagt, haben seine kleinen Schüler — mit seiner Methode! — etwas wie Notendiktat beherrscht bevor sie fähig zum Lesen und Schreiben waren; also konnten sie diese *regulae* noch gar nicht lesen, waren aber schon, hinsichtlich ihrer Ausführungsfähigkeit, geradezu *musici* (wie gesagt, handelt es sich hier um musikalisch begabte Kinder). Andererseits weiß man im Mittelalter natürlich von kindlichen Gemütern, auch in der Musiktheorie

ist, also einen Zugang zu einem Wesensmerkmal des Menschen direkt erlaubt, nämlich seiner Fähigkeit zum Erkennen seiner eigentlichen Stellung durch die *ratio* (Augustinisch gesprochen): Diese Fähigkeit verpflichtet ihn aber auch bei der konkreten Ausübung von Musik, die kann nicht — der Vorwurf im 1. Buch von *De musica* Augustins dürfte hier deutlich genug sein — viehisch, ohne Wissen um die als Teil der Natur der Dinge, hier der Musik, erkannten Regeln geschehen, das wäre kein *sapienter cantare*⁹⁶!

Selbst die etwas merkwürdige „Etymologie“ von *neuma* bei Hermann zeigt klar, wie sein Gedankengang verläuft: Auch das Singen, natürlich in der Liturgie, ist mit der allgemeinen Richtung des menschlichen Denkens identisch: Nach oben, zum Eigentlichen soll sich der Geist des Menschen, das, wodurch der Mensch Mensch ist, richten, zu dem, der aber wiederum Ursprung allen Wissens, jeder Weisheit und Wissenschaft ist — und wie könnte man dem dann „irrational“ das Lob singen? Diese Anwendung der Vorgabe von Augustins geht über diesen hinaus, vor allem eben in der spezifischen Konkretheit; scheint aber nicht unvereinbar (*GS II*, S. 140 a; ed. Ellinwood, S. 47): ... *verbum neuma quasi nemo, cum graeco eloquio neuma quasi noeumane, id est flatus ascendens dicatur. Flatus vero duas habet partes, i.*

— und warum sollte man solche expliziten Aussagen zu Gunsten irgendwelcher Vorurteile unbeachtet lassen: Oddo z. B. führt ausdrücklich an, daß musikalische Gestalten, die aus regelmäßig (wiederholten) Gestalteinheiten bestehen, *De musica*, *GS I*, S. 277 b, für Knaben besser passen als sehr komplizierte Bildungen, woraus folgt, daß Hildegards Lieder keine Kinderlieder waren: ... *cantus ... Si eius syllabas & partes ac distinctiones similes feceris, eius difficultatem tollis & dulcedinem auferi videbis: Quod maxime pueris convenit. Si vero nimis delicatus fuerit & facilis, faciendo (tollendo?) similitudinem in syllabis partibusque, gravitatem appones, & difficiliorem reddes, & quod plurima repetitione fiebant, fastidium auferes. ...*, was man alles im Antiphonar von Gregor sehen kann — und genau das wird hier zu tun versucht. Vielleicht hat Oddo ja auch geschrieben *faciendo dissimilitudinem*, wenn die oben hinzugefügte Emendierung nicht zutreffen sollte; gemeint ist klar, daß man zu große Einfältigkeit durch Verschiedenheit und damit höhere *gravitas* aufheben kann. Oddo geht hier etwas sehr kursorisch vor, so daß seine Bemerkung sowohl die musikalische Form als auch deren Interpretation durch verschiedene Gruppierung unter einem Gesichtspunkt, nämlich dem der verschiedenen Gliederungsebenen, zusammenfassend sieht; Oddo konnte ja auch nicht wissen, welche tief sinnige Interpretationsmöglichkeiten die neuere Musikwissenschaft erfinden würde und könnte. Lieder für *pueri* sollten hinsichtlich gestaltmäßiger Relationen von großer Regelmäßigkeit sein, das kindliche Auffassungsvermögen wird also natürlich, und zwar ästhetisch beachtet; nur folgt daraus doch nicht etwa, daß die Regelmäßigkeit von *Stabat mater* den Text zu einem Kindergedicht gemacht habe! Wie man auch hier sieht, gewisse Differenzierungen kann man nur dann für unwichtig erklären, wenn man sehr weit über den Niederungen der Sachfragen schweben kann, was Verf. nicht gegeben ist.

⁹⁶In dem bereits erwähnten Passus aus der Schrift *De musica* von Johannes Cotto kann man eine weitere Qualifikation der Abwertung des nur *cantor* finden, ed. Smits van Waesberghe, S. 52, 8: *Nec praetereundum videtur, quod musicus et cantor non parum a se invicem discrepant. Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor rectam aliquotiens viam solummodo per usum tenet. Cui ego cantorem melius comparaverim quam ebrio, qui domum quidem repetit, se quo calle revertatur, penitus ignorat? Sed et molaris rota discretum aliquando reddit stridorem, ipsa tamen quid agat nesciens, quippe quae res est inanimata.*

Während der *musicus* alles *per artem* tut, handelt der *cantor* wie ein Betrunkener, der sicher auch einmal wieder nach Hause findet, aber nie weiß, auf welchem Weg er dies getan hat; eigentlich ist er nicht nur wie die *bestia*, sondern sogar wie eine *res inanimata*, ein totes Ding, das auch einmal durch Zufall einen Ton erzeugen kann wie die Mühle! Soll man wirklich dieses geradezu radikale Ethos der Rationalität in der mittelalterlichen Musiktheorie als irrelevanten Faktor außer Acht lassen?

e. arsin et thesin, hoc est elevationem et depositionem. Sed a meliori, i. e. elevatione vel ascensu neuma dicitur, ut moneamus in cantilenae dulcedine, quae flatu ab inferioribus ad superiora sonum impellente conficimur, ut cor de terrenis ad coelestia levemus. alioquin in vanum cantat, cuius mens voci non concordat. ... Die Übereinstimmung von *mens et vox* entspricht der Tradition der Väterzeit, die Weiterführung geht jedoch darüber hinaus; man kann dies so interpretieren, daß der *Geist* eben auch darin besteht, die Strukturen der Natur, partiell, erkennen zu können, also sind diese Erkenntnisse auch anzuwenden! Man muß als Sänger, der die *scientia* haben kann, also auch anwenden muß, rational wissen, was man singt; das ist kein triviales Postulat, selbst für moderne Musikwissenschaft!

Daran schließt sich nämlich die Feststellung an, daß Gott, der Ursprung aller Weisheit, und damit natürlich auch der *ars musica* ist — *Aut ergo isti errant, aut Divina sapientia* (die Antwort auf diese rhetorische Frage ist klar), *quae quia apud se sunt omnes thesauri sapientiae et scientiae absconditi, etiam huius artis inspirata notitia sapienter sibi voluit cantari. Sed quomodo 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* ... Vieh sind, ja unter dem Vieh stehen sie, die unfähig sind, *sapienter* zu singen: Der Ursprung aller Vernunft, Weisheit und Wissenschaft, die Göttliche Weisheit, will nicht etwa „viehischen“, nur lautstarken, nicht aber „vernünftig“ geregelten Gesang, sondern sie will den Lobgesang ausgeführt haben in Wissen der Ausführenden um die *ars musica*; eine gegenüber der Väterzeit völlig neue Interpretation, die man vielleicht auch auf Anregungen von Boethius zurückführen kann, auf die Erörterung der Leitungsfunktion der *ratio* bei allem Handeln, worauf an anderer Stelle eingegangen wird — klar dürfte sein, daß die Entstehung der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters kein trivialer oder auch rein technischer Vorgang war, sondern wesentliche, hochgradig nichttriviale wertungsgeschichtliche, nämlich das Transzendente im Menschen einschließende Voraussetzungen hat.

Der Weg geht also von der Diskussion der Aufgabe auch des Gesangs, der eigentlichen Richtung menschlichen Denkens zu entsprechen, nach oben zu schauen, zur Feststellung, daß die Göttliche Weisheit dementsprechend einen *weisen* Lobgesang haben will, einen Gesang von Menschen, die von der Vernunft in ihrem Gesang wissen, also fähig sind, anders als das Vieh, *sapienter* zu singen, in Anteil und Beachtung des Ursprungs auch dieses Wissens in der *Divina sapientia* (vgl. auch Berno, *Prologus*, ed. Rausch, S. 65 f., wo das Postulat *psallite sapienter* ebenfalls auf das Singen mit rationalem Wissen bezogen wird.). Wo gibt es ein noch höherreichendes Ethos rationalen Verhaltens im Handeln des liturgischen Gesangs, d. h. von konkret erklingender Musik? Eine solche Verbindung zur Transzendenz, zum Wesen des Menschen auch in Musik zu finden und zu sehen, gelingt der Antike nicht, obwohl sie wesentliche Bausteine zu dieser Möglichkeit liefert — Augustin z. B. bleibt in seiner Verwendung von *Musik*, speziell ihres rhythmischen Teils, ganz im Rahmen der reinen Erkenntnis aus der gegebenen Struktur poetischer Wirklichkeit; die Fähigkeit zur Erkenntnis des Vorgehens, sozusagen der Leistungsfähigkeit der *ratio* auch am Beispiel konkreter musikalischer Strukturen einzusehen ist die Aufgabe des Schülers in *De musica* zumal in den ersten Büchern; im letzten wandelt sich die Themenstellung zur Erkenntnis auch der Göttlichen *auctoritas*,

worauf an anderer Stelle näher eingegangen wurde (Verf. *Musik als Unterhaltung I*).

Hier geht es darum, daß Augustin seine Darlegung der Funktion, und damit der Pflicht zur Anwendung der *ratio* in Bezug auf das Schöne in konkreten Dingen, nicht etwa Dichten lehren will — die Parallele zu Musik, der Vortrag von Dichtung interessiert nicht, weil die sinnliche Erscheinung, die Deklamation nur als Basis des Erkenntnisweges und der Erkenntnis der Fähigkeit der *ratio* für die Fragestellung von Interesse ist; die poetischen Formen sind gegebene, zu deutende Gestalten; natürlich werden diese Formen auch laut vorgetragen, sozusagen um das Urteil der Wahrnehmung zu prüfen, aber ebenso natürlich ist die Schrift *De musica* weder eine Anleitung zur Dichtkunst noch zur „Rhapsodie“, zum Vortrag von Lyrik, sondern allein eine Darstellung der Erkenntnismöglichkeit des Menschen in Bezug auf eine bestimmte Wirklichkeit.

Hier liegt die eigene Leistung des Mittelalters: Auch und gerade die Ausführung ist Teil der Anwendung der *ratio*, die reine Erkenntnis der Musiktheorie ist auf das praktische Handeln der liturgischen Sänger in der Weise anzuwenden, daß sie als Sänger oder Komponisten rational um ihr Tun wissen, soweit der menschlichen *ratio* überhaupt die Gründe zugänglich sind. Daß sie bei diesem Tun nur durch Anwendung der *ars musica* sozusagen Menschen bleiben können, wenn sie sich ihres Tuns rational bewußt sind, und damit auch korrekt handeln und handeln können, ist deshalb wesentliche Aufgabe ihrer Tätigkeit als *cantores*, ein angesichts der Heiligkeit des liturgischen Gesang äquivalent zu wertendes menschliches Handeln. Dies ist Teil des (nun sozusagen nicht mehr allein nur geistig-rationalen) Blickes nach oben. Unkenntnis oder Nichtbeachtung dieses spezifischen Ethos (westlicher) mittelalterlicher Musiktheorie muß zur totalen Verwirrung hinsichtlich dieses wesentlichen Elements der musikhistorischen Kulturtradition des (westlichen) Abendlands führen⁹⁷ — auch hier findet

⁹⁷**Eine beispielhafte Fehldeutung von liturgischer Musik und deren Musiktheorie** Ein exemplarischer Fall für die Unfähigkeit zur Erkenntnis der wesentlichen musikgeschichtlichen Faktoren stellt die erneute Prolongierung der an anderer Stelle widerlegten Vorstellungen von Reimer zu den durch Boethius formulierten „Herrschaftsstrukturen“ der *ratio* durch I. Jungmann, *Die Macht der Musik. Musiktheorie im Machtgefüge der Karolingerzeit*, *Acta Musicologica* 71, 1999, S. 83 ff. dar, weil die Autorin so überwältigend Kriterien von Außen der Wirklichkeit der Quellen überstülpt, daß man hier kaum umhin kann, von einer für neuere Deutungen typischen Unfähigkeit zum Verständnis der historischen Aussagen und Voraussetzungen zu sprechen; wenn völlig verschiedene hierarchische Ordnungen, abstrakter oder konkreter Art einfach analogisiert, wenn Voraussetzungen zu Gunsten „klarer“, d. h. simpelster Begriffsbildungen unbeachtet gelassen, wenn historische Gegebenheiten ignoriert werden, dann ist ein Niveau an wissenschaftlicher Methode erreicht, die zeigt, daß die Musikwissenschaft der Zukunft im Sinne von M. Haas doch bereits jetzt schon begonnen hat. Daß die Einheitlichkeit der Liturgie als Forderung, die Forderung nach einem Musikgebrauch ausschließlich in der Kirche u. ä. auf abstrakten Wertungskategorien beruhen, daß eine Konvention wie die Liturgie komplexe geistige Voraussetzungen besitzt, bleibt der Autorin völlig verborgen. Ihre wirklich erhebende Erkenntnis, ib., S. 83, *Wer sich mit der Musiktheorie des frühen Mittelalters beschäftigt, stößt auf das nicht zu übersehende Phänomen, daß die Urheber der Texte ... fast ausnahmslos im kirchlichen Raum zu finden sind. In der Regel waren Mönche die Verfasser der Traktate ...*, läßt natürlich die Frage außer Acht, wer denn eigentlich im Mittelalter gehalten war, einen geradezu andauernden Gottesdienst und damit natürlich auch Gesang zu leisten; wer anders — Könige, Bürger, Bettelmänner? — hat je einen solchen idealen Auftrag gehabt, als ausgerechnet die Mönche; der Orden Sancti Benedicti ist nicht zufällig Träger einer höchsten musikalischen Kultur geworden, das war seine Aufgabe geradezu von Anfang an; die Liturgie feiert man nicht so irgendwie ohne Ordnung

und Tradition. Und wenn im *frühen Mittelalter* irgendwo Bildung zu finden war, dann dürfte dies aus nicht ganz unbekanntem Gründen vornehmlich in Klöstern und, gelegentlich, auch bei bestimmten Klerikern der Fall gewesen sein — wo eigentlich sonst. Aber Jungmann gibt uns tiefere Einsichten: ... *die soziologische Betrachtung die den Klerus der Karolingerzeit als einen gesellschaftlichen Stand begreift, der mit seinen großen territorialen Besitzständen feudalherrliche Gewalt besaß.* ... Wie verführerisch doch solche Abstraktionen wie *der Klerus* sind, da kann man eine Person als Einheit auftreten lassen, die als solche Herrschaftsgelüste und was nicht noch alles hat — eine solche Abstraktion erweist sich jedoch als unbrauchbar.

Aber richtig, da liegt der Haase im Pfeffer: Ohne die wirtschaftliche Grundlage, die es einigen Repräsentanten, sehr oft Mönchen, erlaubte, sich nicht nur wirtschaftlichen Tätigkeiten zu widmen, hätte es kaum Wissenschaften, Sammlung antiker Texte, die Liturgie und was nicht noch alles nicht gegeben: Wer nicht den ganzen Tag umgraben, Krieg führen, Kinder zu erzeugen und zu ernähren hatte u. andere solche Dinge tun mußte, sondern denken (vielleicht ja auch beten) wollte, der war, nicht anders als heute, auf eine ihn von solcher Arbeit befreiende wirtschaftliche „Ausbeutung“ anderer angewiesen — auf das Prinzip der Arbeitsteilung. Immerhin, gelegentlich gibt es ja, wie Kg. Chilperich oder wohl auch Sedulius Scottus zeigen, nicht dem Klerus angehörige Bildungsträger; kaum überraschend, wenn es eben Höfe gab, an denen Bildung einen Wert besaß. Nur, was soll das konkret mit Herrschaft oder Macht zu tun haben? Es handelt sich um eine Folge der Arbeitsteilung, nicht der Macht, gar des einzelnen *cantor*.

Nun, wir erfahren aber noch Hochsoziologisches zu den nicht ganz seltenen Einsprüchen der Kirche gegen weltlichen, oft genug, wie bei Begräbnissen mit heidnischen Gebräuchen verbundenen Musikgebrauch von Jungmann, wie z. B. die tiefe Erkenntnis, ib., S. 95: *Mit der Kultmusik sowie dem öffentlichen Gesang und Tanz sind zwei wesentliche Gebiete musikalischer Betätigung angesprochen. Sie zu kontrollieren bedeutete, Macht über einen großen Bereich musikalischen Handelns des Volkes auszuüben.* Warum eine solche Art von Machtausübung von dem Klerus angestrebt worden sein soll, verrät (und weiß) Jungmann offenbar nicht; unklar ist auch, welche Kontrolle über *öffentlichen Gesang* der Klerus eigentlich ausgeübt haben soll, wenn er weltliche Musik aus theologischen Gründen ganz verbieten muß. Soll *Macht ausüben* der Grund für das entsprechende Verhalten des Klerus an sich sein? Es gibt klare Gründe für Verbote. Abgesehen von dem was Jungmann als *öffentlichen Gesang* bezeichnet, dürfte klar sein, wenigstens Lesern von Augustin, daß für den Klerus jede andere Art von Musik als die zur Verkündigung des Wortes Gottes Sünde war; und daß die so *machtgierige* Kirche die Sünde auch von den Seelen der ihr „zugeordneten“ Laien abwehren sollte, das ist ja wohl nicht ganz unverständlich — aber natürlich, die Fernhaltung des Teufels, dessen Wirksamkeit in heidnischen Gebräuchen sozusagen direkt und konkret erschien, kann man ja als Ausübung von *Macht* über die Seelen, die der Kirche übrigens anvertraut sind, bezeichnen, ohne allerdings irgendetwas Sinnvolles damit gesagt zu haben, zumal diese Macht bekanntlich nicht gerade weit reichte. Ist damit auch die Beichte *Macht* in dem so einfachen Sinne von Jungmann? Sie gibt über solche Zusammenhänge natürlich keine Auskunft, dafür aber formale Analogiebildungen.

So liest man erfreut, ib., S. 100: ... *läßt sich zusammenfassen: Der gregorianische Gesang entwickelte sich innerhalb eines Mönch- und Klerikerstandes, einer Elite, die durch Unterweisung und Unterricht musikalisches Lehrgut weitergab.* ... Daß nicht der, vielleicht ja auch *fröhliche*, Landmann den Gregorianischen Choral entwickelt und weitergegeben hat, liegt darin, daß die Väterzeit der Liturgie der Kirche auch eine kunstvolle Musik aufgegeben hatte; wo anders als bei, zudem noch ganz bestimmten, nämlich besonders begabten Klerikern sollte sich diese spezielle, streng funktionale musikalische Hochkunst denn aber eigentlich sonst entwickeln als im Raum der Kirche? Wo sonst als in der Kirche soll sich Kirchenmusik *entwickeln*? Einmal darüber nachzudenken, was für Bedingungen historisch gegeben waren, wäre nicht ganz unnützlich, man fühlt sich an Musikdeutungen erinnert, die von der zeitgenössisch gültigen Herstellungstechnik völlig absehen, und so zu tiefsten, wenn auch historisch sinnlosen „Erkenntnissen“ kommen. Man muß hier auch beachten, daß die Texte des Chorals lateinisch waren, die Spielleute, die diese Sprache beherrscht haben dürften, waren wohl nicht allzu breit gesät, die also von vornherein, nicht zuletzt ihres Lebenswandels wegen, Musik für Bezahlung auszuüben, auch nicht gerade geeignet waren, als Sänger in der Liturgie aufzutreten. Und

als liturgisch streng regulierte Musik mußte der Choral natürlich auch weitergegeben werden, wie die Liturgie überhaupt — nur, was hat das mit *Macht* zu tun? Nur weil es auch im Raum der Kirche eine, gerade im Fall von Musik ja wohl unvermeidliche Arbeitsteilung geben mußte? Eine gewisse musikalische Begabung war ja wohl unabdingbar. Wenn also Spezifizierung von Kenntnissen und Fähigkeiten ein Zeichen von *Macht* ist, dann hat Jungmann etwas ganz Tiefes gesagt. Daß jemand, der sehr musikalisch ist, wie z. B. Mozart, z. B. *Macht* über die (musikalischen) Ohren ausüben kann, dürfte trivial sein — und daß sich die (begabten) Mönche mit ihrem Gregorianischen Gesang und ihren lange ausgebildeten Spezialfähigkeiten damit große Latifundien erworben haben könnten, also ihre *feudalherrliche Gewalt* hätten erweitern können oder wollen, das scheint Jungmann (hoffentlich) auch nicht behaupten zu wollen. Haben Feudalherren eigentlich die Eigenschaft an sich, über die musikalische Tätigkeit ihrer Untertanen oder Gefolgsleute Gewalt auszuüben, oder bestehen im Fall der Kirche nicht vielleicht besondere Bedingungen? Es gibt theologisch fundierte Vorschriften und Regeln, die eine zu beachtende Tradition bilden — sollten solche Traditionen *Macht* ausüben, und wer hat etwas von solcher *Machtausübung*?

Aber sehen wir weiter um zu lernen — was heute an Musikwissenschaft möglich ist. Hucbalds bekannte Erklärung, daß die von Haas so meisterhaft als kindgerecht charakterisierte adiastematische Neumenschrift — nur schade, die Zeichen der antiken Akzente sind bereits raumanalog, weil die Erfinder an Kinder gedacht haben? — unzulänglich sei, das vom Komponisten Intendierte klar, und vor allem ohne „mündlichen“ Lehrer erkennen zu können, wird von Jungmann in ebenfalls unübertrefflich soziologischer Weise gedeutet, ib., S. 105: *Damit bestätigt sich aufs Neue unsere These: Die christliche Elite, der Klerus war auf der Suche nach Mitteln, die kultische Musikausübung in eindeutiger und einheitlicher Weise zu tradieren und zu verbreiten, auf daß sie im ganzen Reich ohne lokale Unterschiede in „richtiger“ Weise zur Ausführung käme. ...* Dies ist sicher eine gewaltige These, denn wer war jemals nicht der Meinung, daß die *cantores musici* sich bemüht haben, die Melodien korrekt weiterzugeben — allerdings wäre zu beachten, daß dieses Bemühen lange vor der (Neu)Erkenntnis der Brauchbarkeit der Tonbuchstaben festzustellen ist, wie auch, daß der Klerus an solchen Vorgängen so wenig interessiert war, daß ausschließlich die sozusagen beamteten Berufssänger der Liturgie solche *Mittel suchten*. Sie suchten sie, wie Hucbald ausdrücklich sagt, damit die Melodien — ohne Lehrer — so gesungen werden, wie sie der Komponist sich gedacht hat; genau das aber sagt auch Guido: Es geht Hucbald wie Guido nicht um die korrekte Weitergabe an sich, sondern um ein *Mittel*, die musikalischen Formen an sich weitergeben zu können, ohne anderes Hilfsmittel, ja ohne Monochord und ohne anwesenden Lehrer.

Daß so etwas überhaupt möglich war, hatte man aus der Lektüre antiker Texte gelernt. Jungmann bezieht sich hier also auf die „falsche“ Quelle: Die Notenschrift stellt eine technische Erleichterung für die Praxis dar — denn korrekt singen, wollte man schon immer, wie sollte man eigentlich eine gegebene Melodie ausführen, wenn nicht deren Form gesungen wurde. Und die ja wohl vom Kaiser ausgehende Vereinheitlichung der Liturgie, die die der Musik ja „nur“ einschließt, liegt schon viel, viel früher als Hucbald — und gibt es für eine Vereinheitlichung der Liturgie keine Gründe als die irgendeiner Absicht, *Macht* auszuüben? Wer hat eigentlich davon etwas, daß die gemeinsame Kirche in gleicher Weise singt — welche *Macht* soll das eigentlich sein, damit der Klerus *Macht* ausüben kann? Da gäbe es ja andere Möglichkeiten, sinnvoll und gewinnbringend *Macht* auszuüben, als ausgerechnet die Einheitlichkeit der Äußerung des christlichen Glaubens — die kostet Arbeit und Geld, denn die betreffenden Sänger müssen ausgebildet, und dann ja auch ernährt werden; aus sachlichen Gründen.

Soll die Korrektheit der Ausführung von Messe und Stundengebete aus der Absicht, *Macht auszuüben* begründet sein? Damit der Kaiser besser herrschen kann, damit der Klerus, dessen überwältigende Anzahl an Musik als Thema von Reflexion überhaupt nicht interessiert war (niemand hielt die Erfindung der Neumenschrift für erwähnenswert), mehr an *feudalherrlicher Herrschaft* gewinnt? Man sollte sich vielleicht einmal um die geistigen Voraussetzungen von Vorstellungen und Postulaten zur Einheit der Kirchenordnungen wie auch der Liturgie bemühen, schließlich gibt es ja auch in der „offiziellen“ Forderung nach gleichartiger Ausführung der Liturgie im ganzen Reich klare Angaben von Gründen — doch nicht den einer *Machtausübung*, deren Grund niemand kennt. Das die Kirche

geistige, übergeordnete Gründe für Forderung nach Einheitlichkeit hat, kann man, ohne daß dies zu Notenschrift oder Musiktheorie führt, auch schon in England sehen.

Und daß bei Bestehen eines verbindlichen Repertoires an musikalischen Formen, die ja nun einmal gegeben sind, als Institution der Liturgie, die regelmäßig und korrekt, nämlich in Übereinstimmung mit der Tradition, der bekannten Gestalt der Melodien, ausgeführt werden sollte, die betreffenden Lehrer die *Macht* über die Schüler, jeden Alters, ausüben mußten, die geforderten Fähigkeiten eben zu lernen, richtig und schön zu singen, liegt wohl in der Natur jedes Unterrichts, hat aber keine soziologisch an sich zu fassenden Gründe.

Nun aber erfahren wir noch, ib., S. 108, daß die *Musiktheoretiker der Karolingerzeit die Existenz einer außerkirchlichen Musik nahezu ignorieren. Die sehr wenigen kurzen Erwähnungen der unsittlichen heidnischen Musik ändern nichts daran, daß „musica“ für sie der Gregorianische Choral war ... Die Musiktraktate insgesamt handeln nur von liturgischer Musik. ...* Angesichts der oben angesprochenen, verbindlichen Forderung Augustins hinsichtlich eines ausschließlich liturgischen Gebrauchs von Musik, aber auch des Umstands, daß nur die Liturgie regelmäßige Ausführung von Musik in einem nur in und von der Kirche zu leistenden Ausmaße beinhaltet, erscheint Jungmanns eben zitierte Erkenntnis nun wirklich aufregend: Wer hatte die Fähigkeit, literarisch anspruchsvolle, lateinische Fachtexte zu lesen, und wer war liturgisch verpflichtet, Musik konkret in einem Ausmaß auszuüben, der weltlich unbekannt war und ist, als die sangeskundigen Kleriker? Und wie hätten diese über weltliche, zudem noch *unsittliche heidnische* Musik anders als in totaler Ablehnung reflektieren sollen? Hinzu kommt: Wo in der Welt wird man eine solche musikalische Hochkunst gefunden haben wie in der Liturgie? Man sollte doch wenigstens die zwangsläufigen Voraussetzungen bestimmter musikhistorischer Situationen beachten — übrigens kann man sich zu Anfang der *Commemoratio brevis* ein wenig besser informieren, denn da wird weltliche Musikpraxis an sich angeführt und deutlich, daß man sich, wie auch Augustin, der Schönheit an sich auch weltlicher Musik völlig bewußt war, nur stellt dies aus theologischen Gründen eben einen *abusus* dar, der von der Kirche nie *beherrscht* wurde; der Klerus übt doch keine Macht aus über die Form der weltlichen Musik; höchstens versucht er, bestimmte Situationen, oft genug heidnischer Tradition, auszumerzen, um Seelen zu retten; was hätte „der“ Klerus von einer *Macht* über die weltliche Musikausübung eigentlich haben können?

Leider ist Jungmann eben, wie so vieles, völlig entgangen, daß ja nicht nur, was für die Angehörigen des Klerus trivial ist, weltliche Musik dezidiert „abgelehnt“ wird, sondern auch irrationale Ausführung der liturgischen Musik: Das Ethos der Musiktheorie seit Aurelian ist die Forderung und Durchsetzung des sich seines Tuns rational bewußten Sänger-Musikers! Man mag als Sänger hervorragend sein, wenn man nicht rational bewußt singt, handelt man wie ein Tier, oder eben nicht als Mensch, nicht als *musicus*. Darin liegt ein wesentlicher Grund für die mittelalterliche lateinische Musiktheorie; und soll man wirklich irgendwelche Absichten zur *Machtausübung*, zudem noch irgendwie *feudalherrlich* zur Durchsetzung der Rationalität der Singenden behaupten — weltliche Musik wird doch nicht an sich als schlechte Musik qualifiziert, wohl aber als irrational, und natürlich, von ihrer Funktion her als abzulehnen: Es mag noch so schön klingen, Musik kann und darf nur in Verbindung zum Wort Gottes erklingen. Eine soziologische Aussage? Nein, eine der zahllosen Aussagen, die Jungmann völlig entgangen sind. Es ist doch geradezu absurd, Reginos Bemühen um tonal korrekte Ausführung der Melodiegestalten — man kann doch wohl auch eine Klaviersonate von Mozart unkorrekt spielen? — so zu beschreiben, ib., S. 112: *Er verstand sich als Teil einer Führungselite, die im Selbstverständnis ihres christlichen Auftrags ihr Wissen dazu zur Verfügung stellte, ihre Herrschaftsansprüche bis in die letzten kultischen Vorschriften hinein durchzusetzen.* Sollte Regino etwa zulassen, daß in Gottesdiensten häretische Zufälligkeiten möglich waren, daß die nun einmal liturgisch vorgeschriebenen Abläufe keine Gültigkeit haben sollten — und dieses vom Wesen der Liturgie unabdingbare, weil stets, man denke an Amalars Unsinn, der Gefahr der Häresie ausgesetzte, Gebot der Gleichheit, natürlich in jeder liturgisch vorgeschriebenen Weise, soll dazu gedient haben *Herrschaftsansprüche durchzusetzen.* Was fordert Regino, doch nicht eigene Herrschaftsansprüche, er fordert korrekte Ausführung der liturgischen Handlungen, die doch nicht jeder nach Belieben ausüben kann. Wenn also ein Lehrer sich bemüht, Schülern korrekte Orthographie zu unterrichten, erfüllt er seine *Herrschaftsansprüche!* Absonderlicher geht es kaum noch — ist man

versucht zu denken.

Aber auch Jungmann kommt auf Reimers Tiefsinn zurück, ib., S. 114: *Und nun spielt sich in der Musiktheorie eine Diskussion ab, die uns wieder auf unser Thema, den Aspekt der Macht zurückführt: Die Theorie — im Wesentlichen das Wissen um die Zahl — beansprucht die Vorherrschaft über die Praxis.* Einmal ist die Musiktheorie natürlich nicht *im Wesentlichen das Wissen um die Zahl*: Wo Hucbald die *finalis* Lehre auf *die Zahl* zurückführt, wüßte man gern. Andererseits dürfte höchstens moderner Musikwissenschaft nicht ganz klar sein, daß der *ratio* die Lenkungsfähigkeit zukommt, daß der Mensch eigentlich zuerst denken, dann, in Befolgung des Gedachten, handeln soll. Wenn die mittelalterliche Musiktheorie diese Wertung der *ratio*, d. h. aber der wissenschaftlichen Gründe, die die Musiktheorie liefert, oder wenigstens liefern soll, übernimmt, tut sie nichts anderes, als daß sie die Forderung spezifiziert: Das aktuelle, unabdingbare liturgische Singen soll rational geschehen. Daß der *ratio* die Funktion einer *domina* zukommt, das dürfte höchstens neuester Musikwissenschaft unverständlich erscheinen. Man sollte schon zwischen Beispielen und dem Exemplifizierten und damit dem eigentlich Gemeinten unterscheiden — die Herrschaft eines Königs ist doch nicht das Gleiche wie die der *ratio* beim Singen, derartig formalistische Analogiebildungen sind absurd!

Die Vorrangstellung der Theorie vor der Praxis, zu deren Untermauerung die Antike viele Gründe beigebracht hatte, stimmt bekanntermaßen mit einer Gesellschaft und der in ihr praktizierten Lebensform überein, die geneigt war, einer auf theoretischer Beschäftigung beruhenden Vita contemplativa ... den Vorzug zu geben vor einer auf das Handeln gerichteten ... Vita activa. ..., zitiert Jungmann, ib., S. 115, Riethmüller, ohne Nachweis der Herkunft der lateinischen Termini und ohne Berücksichtigung, daß natürlich niemand dieser idealen Gesellschaft — gemeint ist wohl die Spätantike — *theoretische Beschäftigung* praktiziert hat, die *artes* sind höchstens Voraussetzungen, Theorie wird nicht an sich praktiziert, erst recht nicht Musiktheorie; dies wäre z. B. ein völliges Fehlurteil über *De musica* von Augustin. Und daß Cicero, als wohl antiker Mensch, die *Vita contemplativa* gewählt hätte, wird man ihm ebensowenig wie Boethius vorwerfen können. Was sollen solche Platitüden?

Jungmann ist von dieser, euphemistisch gesagt unklaren Formulierung so begeistert, daß sie tiefsinnig folgert, ib., S. 115: *In ihrer Kontinuität empfand sich die Musiktheorie des Mittelalters. Mit dem feinen Unterschied, daß jetzt nicht das Bürgertum, sondern der Klerus die Bildungsschicht verkörperte. ...* Seit wann die notwendige konkrete Ausführung der Melodien der Liturgie, jeden Tag im Jahr, und, bei Mönchen, mehrmals am Tag und in der Nacht, eine Vorliebe für *theoretische Beschäftigung* sein sollte, läßt Jungmann ebenso unerklärt wie die Behauptung, daß in der Spätantike *das Bürgertum die Bildungsschicht* war. Der *feine Unterschied* wirkt leicht lächerlich. Und wo eigentlich bestand eine *Kontinuität*, in der *sich die Musiktheorie des Mittelalters empfand*? Es gab gerade keine Kontinuität, es mußte eine erste Renaissance, bewußtes Bemühen um Verstehen und, ganz neu, Anwenden auf die liturgische Musik geben; daß man jetzt Christ, nicht mehr Heide war, war den Musiktheoretikern übrigens völlig klar — dieses Bemühen kam jedoch von der Praxis, die offenbar auf einer zunächst einfachen, d. h. nicht fachspezifisch veranlaßten Rezeption antiker Texte basieren konnte. Vor allem aber war die Anwendung auf die, es sei wiederholt, von der Wertung wie von ihrer Bedingung her jeder Theorie gleichwertige Praxis des liturgischen Gesangs, etwas völlig Neues — ja, die Praxis der Liturgie steht natürlich über jeder Theorie, abgesehen von der Theologie, was die Rationalität beherrschen soll, ist sozusagen das Praktizieren!

Denn die Anwendung von Musiktheorie in dem Sinne, daß sie über Probleme mit und in der musikalischen Praxis orientieren könne, ist nicht spätantik vorbereitet — sie erlaubt aber die Durchführung der Forderung an jeden Menschen als *animal rationale*, sein Tun eben rational durchzuführen. Aus diesem Grund kann Aurelian mit einem (gewissen) Recht — er hat dies noch nicht geleistet — Boethius zitieren, wo dieser über die Bedeutung der *ratio* spricht, nämlich Lenkerin zu sein, wozu Jungmann wieder Erstaunliches zum Besten gibt, ib., S. 115: *Unser Zeitzeuge Aurelian vergleicht sogar die Musik mit herrschaftlichem Bauen und Kriegen und erläutert hierzu: So wie Gebäude und Kriege nicht nach denen benannt werden, die sie ... erbauen ... , so beansprucht auch die theoretische Musikdisziplin, da sie ja mit dem Verstand überblickt, den Vorrang vor dem nur ausführenden Musiker ...*; sollte das heute nicht noch genauso gelten? Vielleicht in Musikwissenschaft nicht? Natürlich ist die *ratio domina* des Handelns — aber wer wird die zur Darstellung einer hierarchischen, natürli-

chen Relation angeführten Beispiele mit dieser abstrakten Relation einfach gleichsetzen? Nur, wer kontextfrei Wörter liest und Exemplifiziertes mit Exempeln einfach identifiziert.

Und weiter findet Jungmann die so klaren Sätze: *Schon die Terminologie von imperium ... und der Vergleich mit kriegerischem Triumph versinnbildlichen, wie in der Musiktheorie sehr konkret in Machtkategorien gedacht wurde. So wie Musiktheorie sich ausschließlich in der Bildungsschicht des Mönch- und Klerikerstandes entwickelte ..., so beanspruchte sie auch den Herrschaftsanspruch des Klerus über die Musikausübung.* Aha, der Klerus hat einen Herrschaftsanspruch — nein, den hat er gerade nicht, denn dann müßte er ja frei verfügen können, er muß aber den Regeln folgen, die andere, d. h. die Tradition vorgegeben haben. Ist die korrekte Ausführung einer Symphonie von Mozart auf einen *Herrschaftsanspruch* dieses Komponisten zurückzuführen? Ist die Sorgfalt des Dirigenten, das Werk adäquat wiederzugeben, ein *Herrschaftsanspruch*? Und wo *beansprucht* der Klerus *den Herrschaftsanspruch über die Musikausübung*? Der Klerus ist gehalten, sich an bestehende und bestimmte Regeln zu halten; wie die *Musikausübung* geschieht, interessiert den Klerus im Bereich der Welt überhaupt nicht, und wie die *cantores* ihre Aufgabe erfüllen auch nicht; nur daß er sie erfüllt, daß zur rechten Stelle bzw. Zeit das bestimmte *Offertorium* erscheint etc., ist wichtig, weil den Regeln gemäß. Daß und wann der Priester das *Ite, missa est* spricht, ist vorgeschrieben, beruht aber nicht auf irgendeinem *Herrschaftsanspruch*, gar noch im Sinne eines *imperium*, es sei denn dem, daß die Anwesenden *Anspruch* auf einen Hinweis hätten, daß die Messe zu ihrem Ende gekommen ist. Sicher, es gibt viele Vorschriften, daß man z. B. während der hlg. Handlungen der Liturgie nicht miteinander schwatzen soll — Durchsetzung eines *Herrschaftsanspruchs*?

Jungmann bezieht sich auf ed. Gushee, S. 77, wo es, mit vielen Beispielen darum geht — in einer Zeit, die (fast) nur den Wert der liturgischen Praxis kannte! —, den Wert der *ratio* festzustellen, nämlich um den Unterschied zwischen *corporale artificium et ratio*, ed. Gushee, S. 77, 1. Ja, sollte tatsächlich bei der Ausführung eines *corporale artificium*, z. B. einem angefertigten Stuhl, die vorher entscheidende *ratio* nicht die Funktion der *domina* haben? Ja *herrscht* denn bei Jungmann nicht die *ratio* vor dem Niederschreiben? Die Antwort dürfte nicht schwer fallen — stimmt es etwa nicht, ed. Gushee, S. 77, 4: *Multo enim est maius scire, quod quisque faciat, quam illud facere quod sciat. Unde fit, ut speculatio rationis nullo indigeat actu operationis; manuum vero opera nulla sint nisi ratione ducantur.* Das Wissen, wie etwas zu tun ist, steht ja wohl über dem einzelnen Verfertigen, zumindest wenn man philosophisch dem Allgemeinen einen Vorrang vor dem Konkreten einräumt und diese Wertungsordnung auf konkretes Schaffen wie Musik überträgt: Trivialerweise ist da das Wissen, wie eine Melodie gesungen wird, nämlich die rationalen Strukturmerkmale zu wissen, mehr als die „irrationale“ Ausführung — nur sollte man sich klar sein, daß eine solche Übertragung dieser philosophischen Wertung auf die konkrete Musik der heiligen Liturgie, die ja nicht irgendeine Musik beinhaltet, eine der ganz großen geistigen Leistungen des Mittelalters ist — mit der Folge einer „regulierten“ kompositorischen Musik in der Geschichte. Daß die Vorstellung des einzelnen Kunstwerks als einer Art Verbindung von Allgemeinen und Konkreten im Sinne etwa von Schelling Aurelian noch nicht so geläufig war, daß er sein Bild danach ausrichtet, ist nicht nur philosophiegeschichtlich bedingt, sondern daraus zu erklären, daß die Liturgie auch musikalisch weitgehend fest geregelt war, die wesentliche Aufgabe eines Musikers in der Liturgie also die korrekte, aber natürlich nicht die unkorrekte, Ausführung der richtigen Gattungen und Formen war. Da zu wissen, welche Tonarten richtig sind, d. h. welche Psalmodieformeln zuzuordnen sind, die Melodien richtig zu singen, wie man sie gelernt hat, etc., und damit rational handeln zu können, ergibt sich aus der Natur der Liturgie der Römischen Kirche, doch nicht aus *Herrschaftsansprüchen*; die Einheit des Glaubens drückt sich auch in der Einheit der Liturgie aus — die man auch heute noch dankbar im römisch katholischen Ritus erleben darf. Solche Dinge haben theologische Gründe.

Selbst wenn das Experiment der Antike kaum geläufig war, die Behauptung trifft auch da „noch“ zu: Auch Experimente müssen von der *ratio* vorher geplant oder erdacht werden. Wer diese *Herrschaft* der *ratio* in geistigen wie auch handlungsmäßigen Dingen mit *Herrschaftsansprüchen* des Klerus gleichsetzt, der kann offenbar nicht abstrahieren, sondern liest alles gleichmäßig wörtlich, sozusagen eine Übertragung wörtlicher Interpretation heiliger Schriften auf musikwissenschaftliches Denken. Zu wissenschaftlicher Erkenntnis ist das wohl nicht die notwendige Voraussetzung: Hier geht es um

sich eine konkrete musikalische Entsprechung zu dem, was Papst Benedikt XVI zur Relation von christlichem Glauben und Vernunft in Regensburg gesagt hat. Und hat diese Verbindung von *ratio* und der aus ihr fließenden *ars musica* im (lateinischen) Mittelalter nicht bedeutenswerte Folgen gehabt? Der Unterschied zur antiken und, soweit von ihr beeinflusst, auch der arabischen Musiktheorie des Mittelalters dürfte klar sein.

Man kann diese neue, dezidiert mittelalterliche Wertung von Musik als Erweiterung der Vorgabe der Väterzeit ansehen: Von den Vätern wird die Unabdingbarkeit der Koppelung von *cor et os* im gesanglichen Gotteslob festgestellt, die innere Wahrheit der äußeren Kundgabe ist das grundlegende Postulat an jeden, der in der Liturgie singt. Wie (u. a.) das obige Zitat aus der Musikschrift von Hermann dem Lahmen zeigt, lebt diese Grundbedingung überhaupt von musikalischem Gotteslob in gleicher Unabdingbarkeit weiter. Hinzu kommt

abstrakte Relationsbestimmungen, die übrigens dazu geführt haben, daß, ohne jeden *Herrschaftsanspruch*, die diastematische, sehr nützliche und arbeitserleichternde Notenschrift erfunden wurde, die dann jedermann, ja sogar jede Frau, fähig machte, ohne jeden *Herrschaftsanspruch* eines Lehrers oder eines Monochords, von sich aus korrekt singen zu können, und damit die *Herrschaft* des „Monopolklerus“ im Singen einfach abzuwerfen; die Rationalisierung der Musik führt zur Emanzipation von den Fachleuten: *Etenim in tantum distare videntur inter se musicus et cantor, quantum magister et discipulus ... et quod ille diuturno labore quantumcumque peragit, hic in ore unius momenti per sensus peritiam discutit atque evacuat, et sicuti reus ante censorem ita cantor ante musicum ad stare videtur. ...*, schreibt Aurelian, ed. Gushee, S. 77, 11 — haben Richter *Herrschaftsansprüche* über die Angeklagten? Jungmann sieht nur die Vergleichsbeispiele, die in ihre nicht gerade komplexe Sichtfähigkeit passen. Die Höherstellung des *musicus* als Träger der *ratio*, als der, der diese auch „in“ Musik besitzt, ist recht deutlich formuliert: Der eine arbeitet in täglicher Arbeit, der andere sieht im Augenblick, nämlich durch *peritia sensus*, nicht *per sensum*. Wer durch eine total verengte Einseitigkeit seiner Sehfähigkeit nicht erkennen kann, welche ungeheure Bedeutung dieses Konzept des (modern formuliert) *cantor musicus* für die Musikgeschichte, für deren nicht gering einzuschätzenden Beitrag für die Sonderentwicklung des Abendlands besitzt, der sollte lieber die Quellen lesen, anstatt primitive Schablonen aufzulegen und daraus dann „Erkenntnisse“, zudem noch ganz neue, vortragen zu wollen.

Natürlich, der *Herrschaft* der Regeln von Musik und Liturgie mußte sich jeder *klerikale* Sänger anbequemen — das mußte aber auch Mozart, wenn er z. B. eine Messe komponierte oder zur Messe dirigierte. Merke: Nicht jede alte Vorschrift, jede Regel oder jeder Tradition ist ein *Herrschaftsanspruch* oder *Macht*, wie sie ein (absolutistischer) König über Untertanen ausübt, sondern eher etwas wie das, was man als *Herrschaft des Rechts*, hier der Regeln der Musik und der Tradition, bezeichnet: Wer Mathematik „machen“ will, muß sich nach deren Regeln richten, wer liturgisch singen will, muß, lange vor der Zeit Karls d. Gr. das Entsprechende tun — aber bitte: Man folgere daraus nicht die Behauptung, daß der Sänger der Liturgie im Mittelalter Mathematik habe lernen müssen, darum geht es z. B. Guido überhaupt nicht; es geht darum, die Melodien korrekt zu singen, die Texte korrekt zu lesen, ist übrigens auch ein paralleles Postulat, um *Herrschaftsansprüche* zu erfüllen? Es ist schon erschütternd, solche Beiträge in als wissenschaftliche Zeitschriften verstandenen Publikationen lesen zu müssen. Daß derartig plattes Analogisieren über unzusammenhängende Sachverhalte in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift erscheinen kann, scheint das Urteil von L. Finscher über deutsche Musikwissenschaft nicht gerade zu widerlegen. Weil solches Vorgehen in einer geradezu erschreckenden Weise die Unfähigkeit zum Verständnis der Komplexität und der musikhistorischen Bedeutung der musikgeschichtlichen Abläufe, also einer adäquaten Verarbeitung des geistesgeschichtlichen Erbes, war hier, leider, auch auf diesen Text einzugehen: Es ist erschütternd, zu welchen Absonderlichkeiten die völlig kontextfreie Anwendung frei gebildeter, ja nicht abstrahierter, extrem vager Begrifflichkeiten auf eine unverstandene historische Wirklichkeit führen; ein Zeichen deutschsprachiger Musikwissenschaft, wenn sich kein Einspruch erhebt?

jetzt aber noch die Forderung, dies auch mit Anwendung der *ratio* zu tun, die von Gott gegeben, die Einsicht in die Natur der Welt ermöglicht, damit aber auch vom Menschen als Mensch ihre Anwendung im Singen durchweg verlangt. Der Möglichkeit, sehr schön, aber doch nur *ore* zu singen, steht als vergleichbare Sünde — und der Vorwurf eines nur tierischen Handelns wiegt ja nicht gerade leicht — die (auszumerzende) Möglichkeit gegenüber, nur intuitiv, irrational das Gotteslob darzubringen. Diese Leistung des (lateinischen) Mittelalters, die Vorgabe der Väterzeit, wesentlich für die bis R. Rolland so maßgebliche Forderung nach Wahrheit in der Musik, mit der Forderung nach Rationalität zu verbinden, also ein, fast, gleichwertiges Paar an Forderungen an Musik zu formulieren, sollte beachtet werden, wenn man über das *Denken* über Musik im Mittelalter nachdenkt, zumal hierzu ja umfangreiche Literatur vorliegt⁹⁸.

Alle diese Sachverhalte ahnungsvoll zu Gunsten höherer Gesichtspunkte unbeachtet sein zu lassen, ist für so einfache Fragestellungen wie die des vorliegenden Beitrags ein zu hoher Ansatz. Vielleicht fällt aber auch das gar nicht unter die Erkenntnis von Haas, die oben zitiert wurde? Vielleicht ist es ja nur die Unfähigkeit des so unbewanderten Lesers, im konkreten Fall des Verf. Auch hier darf auf Hermann verwiesen werden, wenn er schreibt (ed. Ellinwood, S. 66): *Verbosius* (*verbosior* wäre natürlich die sinnvollere Form; ein Adverb scheint aber — stilistischen Studien zur Latinität Hermanns nicht vorweggenommen — auch nicht ganz unmöglich zu sein; Ellinwood liest *verbosus*; die Verwendung des Komparativs im Sinne von *zu wortreich* ... erscheint aber im Zusammenhang passender; der Sinn ist klar) *fortasse fastidiosis videor, qui omnia sibi absque scientia scire videntur. Sed hi quaeso, attendant, non sibi haec vilia, utpote philosophis ingeri, sed simplicibus, hoc est, mei similibus ad maiora confortandis, quasi lactea alimenta praelibari. ...* etc. Denn wie Guido ist auch Hermann ein rationaler Autor, der sein Werk trotz dieser ironischen Verwendung des Bescheidenheitstopos sicher nicht als Kinderlehre verstanden hat.

Man wird daher vielleicht verstehen, daß hier auf weitere Auseinandersetzung (unter einer zu wichtigen Ausnahme, s. u.) mit einem so bedeutenden Beitrag wie dem von M. Haas zum *musikalischen Denken des Mittelalters* lieber verzichtet wird, denn hier soll es um die Sache, um die musikhistorische Wirklichkeit gehen, um die Niederungen des Bemühens um Sachkenntnis und nicht um den hohen, weiten Flug der tiefen Gedanken klischeehafter Charakteristik: Die Melodien werden hier weiterhin als solche, als so und nicht anders gewollte

⁹⁸Es freut Verf. und bestätigt ihn doch sehr, daß eine neue Dissertation ein Teilthema des 1. Bandes von *Musik als Unterhaltung*, die Wertung von Musik durch die *patres ecclesiae*, einschließlich des Verweises auf das besonders intensive Wiederaufleben dieser Tradition der Väterzeit seit Millers *Sigwart* herausgenommen und eben nochmals zu einer eigenen Dissertation verwendet hat; solche Bestätigungen sind doch recht erfreulich und zeigen so schön die Kompetenz, Akribie und Sorgfalt der betreffenden Doktorväter, wenn man dies ironisch so beschreiben darf. Wenn dann allerdings Rezensenten den eigentlichen Sachverhalt auch nicht bemerken, stellt sich doch eine gewisse Verwunderung über solche Unkenntnis vorliegender Literatur ein, vgl. J. Dyer, in *Plainsong and Medieval Music*, 2006: Wenn auch die Kategorien wie *Herz*, *Innerlichkeit* etc. so genau mit der viel früheren Arbeit des Verf. übereinstimmen, könnte man den Sachverhalt natürlich auch etwas anders sehen (es geht um die Arbeit von W. Fuhrmann) und an etwas wie, nun sagen wir einmal *Wegnahme* denken können.

musikalische Formen verstanden und betrachtet; zumal der Wunsch, diese Formen korrekt zu überliefern, zur Notenschrift geführt hat; nicht der Erfindungsakt, sondern sein Ergebnis ist das zu betrachtende Objekt, in genauer Übereinstimmung mit einem so „mittelalterlichen“ Menschen wie Guido; oder ist Guido etwa nur ein genialer Musiktheoretiker eher zufällig im Mittelalter?

Aber halt, da bleibt ja noch ein Phänomen, ein Topos, den Haas zwar wohl sicher wieder aus bewußtem Nichtwissenwollen nicht anspricht, der aber als vorgegebene Form des *Denkens über Musik im Mittelalter* wie in der Antike eine gewisse Bedeutung hat: In der Exordialtopik findet man, bis hinein in die Sequenzen, die bekannten kohortativen, musenanrufigen u. ä. Gemeinplätze des Aufrufens der Dichtung als Gesang *hic et nunc*, also die Fiktion des aktuell *in die Saiten greifenden*, von der Muse *ad hoc* geküßten Sängers oder der gerade einstimmenden Gemeinde. Aber es handelt sich um einen literarischen, sozusagen extrem fiktiven Topos, überliefert aus der Antike, in der sich wohl niemand Vergil *ad hoc* aktuell *singend* vorstellen wird. Auch darüber gibt es ausführliche Literatur, die deutlich macht, daß diese fiktive selbstreferentielle Aktualität des Vortrags eines Liedes eben ein literarischer Gemeinplatz ist. Dieser ist dadurch, daß die Liturgie natürlich in besonderer Weise die Ausführung ihrer Lieder als wesentlichen *Akt* fordern muß, nämlich als Wiederholung bis ans Ende, d. h. bis zum Aufgehen in das ewige Gotteslob, für die Liturgie von besonderer Brauchbarkeit — nur, daß Ausführung und Ausgeführtes auch in diesem Fall unterschieden sind, daß also Komposition und Ausführung jeweils eigene Leistungen fordern, das wird selbst von diesem Topos nicht verneint; und stellt offenbar auch keine bedeutsame Erkenntnis dar, denn schon die arabische Spezialliteratur kennt den reinen Instrumentalisten, dem nicht eine Melodie einfällt, der aber nach, mühsamen, Erlernen einer Melodie diese unnachahmlich wiedergeben kann. Hier handelt es sich um eine musikalisch anthropologische Trivialität, die für die christliche Liturgie noch viel deutlicher erlebbar ist. Also auch das kann die Formulierung von M. Haas doch nicht meinen; er nennt diesen Topos ja auch nicht. Aber, was langt nun die Kategorie des musikalischen Werks im Mittelalter an; ist da vielleicht noch etwas zu finden, das Auskunft geben könnte?

Über die Unangemessenheit mit dem, inhaltlich wie aussagemäßig und feuilletonistisch gleichwertigen Wort *Werk* in musikhistorisch tiefstsiniger Weise unterscheidend umzugehen, hat Verf. übrigens bereits ausführlich und umfassend geschrieben.

Hinsichtlich der Frage, ob Komposition in einer *oral tradition* möglich sei, könnte man natürlich auf die so erstaunlich feste Form des Chorals verweisen, kann aber auch fragen, ob Abaëlard bei der Erfindung seiner so beliebten Liebeslieder die Notenschrift genutzt hat, und welche, oder ob er die Melodien eben doch „nur“ erfunden und gesanglich weitergegeben hat — die explizit so bewerteten illiteraten „Abnehmer“ seiner Melodien werden sich ja für die Verbreitung der Melodien, und um die speziell geht es auch, ihres musikalischen Gehirns bedient haben und nicht der Notenschrift. Jedenfalls hat Abaëlard trotz der hohen Wertung keine notierte Sammlung (der Liebeslieder, nicht die Hymnen sind hier gemeint!) hinterlassen, nur Zufall der Überlieferung? Er selbst sagt ebensowenig darüber wie die Briefpartne-

rin⁹⁹: Man kann nach diesen, leider notwendig gewordenen Hinweisen mit gutem Gewissen

⁹⁹**Mittelalterliche Musiktheorie als Handeln** Aber auch an anderer Stelle hat M. Haas seine neue, so tief wie vage formulierte Erkenntnis über besondere Merkmale des „Musizierens“, ob instrumental oder vokal, im Mittelalter erneut angewandt, worauf, angesichts der wissenschaftlichen Größe und Tiefe solcher Deutungsphantasie doch noch hingewiesen werden muß und daher auch soll: M. Haas hat offenbar vom Verf. wenigstens den Hinweis übernommen, daß der erste (erhaltene) Text arabischer Musiktheorie, der von **ابن المنجم** ibn al-munağğim, den Begriff **بُعدٌ** *bu'dun* nicht kennt, der in der späteren Theorie dem griechischen Begriff des *διάστημα* entspricht (das konnte man schon aus dem Inhaltsverzeichnis des Werkes des Verf. zu **ابن المنجم** ibn al-munağğim entnehmen) — und man sollte sich nicht der Möglichkeit begeben, nach Gadamerischer Manier aus den Bezeichnungen selbst *kostbares Urgestein* zutage fördern zu können: Man denke nur daran, daß *intervallum* nicht dem gleichen Wortstamm angehört wie *διάστημα*, denn *Auseinanderstehen* ist doch etwas ganz anderes als *intervallum*, das *zwischen Befestigungswällen* liegt! Und nimmt man dann noch hinzu, daß **بُعدٌ** *bu'dun* nun wieder von *Fernsein* abstammt — was hätte man aus diesen Unterschieden nicht alles schöpfen können!

Bei näherem Nachlesen hätte Haas nun allerdings entdecken können, daß dieser arabische Autor damit auch keine rationale Angabe machen kann zur Größe der von ihm jeweils gemeinten, aber als solche gar nicht denkbaren Intervalle: Das soll aber nun nach Haas eine *quantité négligeable* sein, denn die gemeinten Intervalle können ja wir heute ruhig einsetzen — allerdings, was Haas für irrelevant zu halten scheint, nur unter der Voraussetzung der späteren, rational angegebenen Lautenstimmungen; hätte man nur den Text von **ابن المنجم**, wüßte man ohne Voraussetzung anthropologischer Konstanten nicht, wie die Stimmung des Instruments eigentlich sein könnte.

Dafür aber hat M. Haas etwas ganz anderes als wichtig entdeckt, eine hinsichtlich ihrer Einfachheit, ja fast möchte man sagen *Einfalt* geradezu revolutionäre Erkenntnis, ja man wird es erraten: Der arabische Traktat gibt *Handlungen* an, nämlich die Handlungen, mit denen man die Laute stimmt bzw. korrekt stimmen soll, als Regelfolge: *Greife so ... stimme* Nun stellt auch das theoretische „Musterinstrument“ mit seiner Bundstruktur, in denen Töne als Griffe materialisiert waren, die einzige Möglichkeit, Töne nicht nur durch ihre Ausführung zu realisieren, sondern auch zu „abstrahieren“ dar. Das bedeutet, daß dies die einzige Möglichkeit für die Zeit war, einen Ton nicht nur als konkreten oder innerhalb einer Melodie gedachten Klang zu repräsentieren: Dies geschieht dadurch, daß man die „Stelle“ des Tons auf der betreffenden Saite, also Saitenzahl bzw. Saitenname und betreffenden Griff/Bund auf der Laute nennt (das Problem, ob die mittelalterliche Laute Bünde gehabt hat oder nicht, ist hier irrelevant). Ein (erster) Ansatz zu einer Abstraktion des Tons und seiner tonsystematischen Ordnung war für die Zeit ausschließlich durch oder im instrumentalen „Ort“ möglich, weshalb hier von Materialisierung gesprochen wird: Ein bestimmter Ton kann damit nicht nur sozusagen als er selbst, sondern als Griffstelle abstrahiert aufgerufen werden. Und deshalb kommt — was M. Haas zu beachten für überflüssig hält — gerade der Laute eine besondere Leistungsfähigkeit zu, die die Darstellung von Tönen direkt als Griffe sozusagen anschaulich, material greifbar sein läßt — wie gesagt, als einzige Möglichkeit, Töne nicht konkret als solche aufzurufen. Diese Materialisierung auf der Bundstelle und der Saite ist also die erste und einzige Möglichkeit, einen Ton „außer“ sich aufzurufen! Anders kann man über die Ordnung nicht „abstrakt“ sprechen, wenn nämlich der Intervallbegriff gänzlich fehlt, und um den geht es, es geht nicht einfach den Gebrauch oder Nichtgebrauch einer Bezeichnung: Eine andere „Abstraktion“ oder Materialisierung der Tonordnung von Musik war der Zeit bzw. ihrer „Theorie“ eben nicht möglich. Hier liegt das Wesen der frühen arabischen, „vorrationalen“ Darstellung des melischen Materials der Musik, auch wenn dies Haas nicht so wichtig erscheint

Dafür scheint Haas nun wieder mit der ihm eigenen nachwandlerischen Sicherheit eines Somnabulen eines ganz neuen Pudels neuen Kern erfaßt zu haben, *handlungsmäßig* denkt das Mittelalter, sogar im fernen Arabien, und schon, presto, presto (Zitat nach D. Sayers), hat M. Haas ein generelles Merkmal für das gesamte Mittelalter gefunden, monumental in seiner Einfachheit: Das Mittelal-

ter ist in seiner Musik *handlungsmäßig* bestimmt, welche großartige Einfalt und stille Größe, mit einem Wort die Musik des Mittelalters erfassen zu können, eine Vision, die sicher auch in dreißig Jahren ihre Faszination behalten wird — nur, ist dem so? Kann man eine Anweisung, die Laute zu stimmen eigentlich auch nicht *handlungsmäßig* formulieren? Haas stellt sich diese Frage natürlich nicht und übersieht deshalb großzügig, daß auch Guido, wenn er das Verfahren angibt, wie man ein Monochord stimmen soll, zwangsläufig *handlungsmäßige* Ausdrücke wählen muß: *Itaque inprimis affixa ab ea usque ad finem subiectum chordae spatium per novem partire et in termino primae nonae partis .A. litterarum pone, in qua omnes antiqui fecere principium. ... iunge ..., metire ... invenies. ...*, *Micrologus*, ed. Smits van Waesberghe, S. 96 f.: Nichts als *handlungsmäßige* Ausdrücke — ach so, weil Guido von Arezzo im Mittelalter *musikalisch handlungsmäßig* gedacht hat! Dies wäre angesichts der Fähigkeit dieses Autors zur abstrakten Darstellung von Sachverhalten allerdings eine erhebliche Fehldeutung, denn er formuliert *handlungsmäßig* nur genau da, wo man das anders nicht kann — daß das Ergebnis eines Stimmvorgangs, der anders als *handlungsmäßig* ja wohl kaum ablaufen und somit literarisch auch nur so dargestellt werden kann, einer abstrakten Struktur entspricht, daß diesem Stimmvorgang eine abstrakte Ordnung zugrunde liegt, das weiß Guido natürlich genau, denn Guido kann rational denken: *Fiunt itaque simul omnes XXI, hoc modo: .Γ.A.B. ... Quarum dispositio a doctoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa, adest enim pueris breviter ac plenissime explicata.*, ib., S. 95; und liest man einmal bei einem nun wirklich nicht mehr mittelalterlichen Autor, wie Johann Gottfried Walther, da findet man doch tatsächlich Formulierungen wie *Man ziehe auf ein glat gehobelt Bret, etwa 3 oder 4 Schuhe lang, eine Saite, und stimme solche etwa ins C. Diese Saite bedeutet, und ist in Sonis die Unitaet, wovon die andern alle ihren Ursprung haben. Solche Saite nun, theile man erstl. in zwey gleiche Theile, und schlage die eine Helffte an ...*, *Præcepta der musicalischen Composition*, ed. P. Benary, S. 83 — also nicht einmal in der musikalischen Neuzeit wird ein Stimmvorgang etwa *nicht-handlungsmäßig* formuliert; es geht eben nicht anders (doch es geht auch, wie Euklid zeigt, aber eben nicht als Anweisung, sondern als Folge von Sätzen: Die *Κατατομή τοῦ χάνωνος* ist eben keine Anweisung zum Stimmen eines Monochords!). Eine normale wissenschaftliche Betrachtung sollte dies eigentlich dazu führen, sich vor der Erkenntnis höchsten Tiefsinns einmal über mögliche Alternativen, d. h. andere Erklärungsmöglichkeiten Gedanken zu machen, sozusagen den eigenen *advocatus diaboli* darzustellen, so als Rollenspiel ist das recht unterhaltsam und nützlich.

Hätte M. Haas also nun einmal die beiden *handlungsmäßigen* Darstellungen des Stimmverfahrens, die des arabischen, natürlich viel früheren, und des lateinischen Autors einem rationalen Vergleich unterzogen, was allerdings Literatur- und Quellenkenntnis voraussetzt, hätte auch er feststellen müssen, daß sich beide allein hinsichtlich der Rationalität, da aber absolut, unterscheiden: Guido gibt intervallisch, rational bestimmte Töne und ebenso rational bestimmte Saitenteilungen an — ibn al-Munağğim dagegen tut beides eben nicht, er kann Töne einmal durch, oft auf Konkreta (z. B. Zählung der Saiten, oder Lage, wie زیر für die lagemäßig tiefste, die höchste Tonlage klingende Saite) bezogene Namen, zum anderen aber nur durch Griffe bzw. Griffangaben, Angaben der betreffenden Greifstelle auf dem Griffbrett des Instruments, nämlich der dazu geradezu zwingenden Laute, aufrufen — ein ersichtlich hochgradig primitives, „vorrationales“ Stadium von „Musiktheorie“, das deutlich zeigt, daß die Nutzung von Instrumenten allein eine Musikkultur noch nicht rational machen kann: Der arabische Autor ist eben unfähig, eine Größe wie *Quint* an sich, rational auszudrücken, Töne als Grenzpunkte von rational definierten Abständen zu erklären, also auch *musikalisch denken* zu können — daß er sie intuitiv „beherrscht“ hat, ist trivial vorauszusetzen, nur, was M. Haas zu bemerken sich offenbar nicht herablassen kann zu verstehen: Ob man Intervalle als rational definierte Größen kennt, d. h. abstrahiert hat, oder nicht, d. h. nur intuitiv das Verfahren zum Stimmen als Greifen auf Saiten angeben und dann Abstände zwischen den betreffenden Stellen „zählen“ kann, das stellt einen zentralen Unterschied dar, dessen Bedeutung M. Haas (vielleicht nicht ganz so leicht lesbar wie Haasens Ausführungen) hätte erkennen können, wenn er den Beitrag des Verf. zu diesem arabischen Text und seinem grundsätzlichen Unterschied zur antiken griechischen Musiktheorie etwas weiter als nur bis zum Inhaltsverzeichnis zur Kenntnis genommen hätte — man kann ja verstehen, daß die älteren Herrschaften, die das unten genannte von F. Zamminer herausgegebene Buch weitge-

die Musik des Mittelalters in genau derselben Weise als Musik, bestimmt durch bestimmte musikalische Gestalt ansehen, wie andere Musik auch. Die von M. Haas herausgefundenen Kriterien können daher mit ebenso gutem Gewissen als für die Untersuchung mittelalterlicher Musiktheorie und Musik auf so einfacher Betrachtungsebene wie hier vorgelegt als irrelevant auch weiterhin außer Acht gelassen werden¹⁰⁰: Auch im mittelalterlichen „Arabien“ genau

hend bestritten haben, lieber auf die inhaltliche Kenntnisnahme von neueren Ansätzen verzichten (es erscheint allerdings als Skandal, wenn in einem als Handbuch intendierten Werk von A. Barker einzig dessen kommentierte Übersetzung griechischer Texte zur Musik zur Kenntnis genommen wird und die neueren Beiträge dieses wirklichen Forschers auf dem Gebiet einfach unter den Tisch fallen; die Selektivität im Umgang mit Literatur ist tatsächlich beachtenswert, oder erschreckend; auf die wissenschaftliche Unbrauchbarkeit der patriotischen Interpretation von Byzanz als Kulturbringer auch im Bereich der Musiktheorie und der Notenschrift muß, leider, an anderer Stelle eingegangen werden), wenn dies jedoch ein auf der Höhe seiner Lebens- und Wissenschaftskraft stehender Wissenschaftler vom Rang eines M. Haas zu tun geruht, ist das zutiefst tragisch und bedauernswert, denn, was hätte Haas bei adäquatem Bemühen um Verstehen des von ihm behandelten Textes, also auch Berücksichtigung vorliegender, eingehender und vor allem rationaler Literatur, nicht vielleicht an ganz anderer höchster Erkenntnis erschaffen können; das ist echte Tragik, die an Elis Fröbom erinnert, der *unaufhörlich in voller Lust verkündete, wie er die reichhaltigsten Adern, die herrlichsten Trappgänge entdeckt, und wenn sie dann nichts fanden als taubes Gestein ...!*

Natürlich ist die Aufstellung tiefster allgemeiner Kategorien so viel wert, daß man mühsames Eingehen auf konkrete Aussagen der Quellen für überflüssig halten mag. Die Besonderheit der Musik des Mittelalters erkannt zu haben, in ein paar allgemeinen Begriffen, das ist doch natürlich etwas ganz anderes, als den Stimmungsvorgang, den **ابن المنجم** ibn al-munağğim darstellt, minutiös „aufzudröseln, denn was soll denn da anderes herauskommen als eben eine historisch rationale Wertung des Vorgehens des arabischen Autors?

Wenn der Gegensatz einer mit der rational erklärten Intervallkategorie und einer nur mit Hinweisen auf die Materialisierung von Tönen in bzw. durch Griffe arbeitenden Reflexion melischer Ordnungsstruktur, wie dies M. Haas meint, kein wesentlicher Unterschied sein soll, dagegen die *handlungsmäßige* Beschreibung des Stimmungsvorgangs „das“ Mittelalter „in“ der Musik charakterisieren soll — dann wird man seine Zweifel an der Fähigkeit der Haasschen mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft nicht ganz so leicht los, wie man es dem Anspruch des Denkers über das musikalische Denken des Mittelalters eigentlich schulden müßte, ja man könnte geradezu und eher zum Schluß kommen, daß M. Haas mit eben traumwandlerischer Sicherheit immer wieder solche Merkmale als wesentlich abstrahiert, die die musikhistorischen Sachverhalte überhaupt nicht betreffen, d. h. musikhistorisch völlig irrelevant sind, so faszinierend sie auch in der Einfachheit ihrer Faßbarkeit erscheinen. Vielleicht ist ja eine irrationalistisch leicht lesbare Musikwissenschaft das in dreißig Jahren zu erreichende Ziel? M. Haas läßt auch (lieber?) unerwähnt, daß **ابن المنجم** ibn al-munağğim an anderer Stelle seiner Schrift rein strukturelle Angaben macht, das „Handlungsmäßige“ also genau auf die Beschreibung des Stimmungsvorgangs beschränkt ist (man findet diese tiefen Erkenntnisse in Haasens denkwürdigem Beitrag zu Zaminers *Musiktheorie* im 1. Band — genauere Stellenangaben dürften sich wohl erübrigen).

¹⁰⁰**Die Klangschritlehre als Handlungsanweisung** Es sei aber nicht verschwiegen, daß M. Haas auch andere Beispiele für seinen so *handlungsmäßigen* Ansatz anführt, nämlich die sog. Klangschritlehre, die Harmonielehre des 13. Jh. sozusagen — ja aber, eine nach diesen Regeln verfertigte Motette von Petrus de Cruce ist doch keine Handlung, sondern ein Ergebnis, das als solches nicht nur singend „ausgeführt, nein sogar gesammelt, als Text in der gleichen Weise für die *memoria* aufbewahrt wird, nachdem es komponiert worden ist, wie dies Boethius von den antiken *musici* sagt, die ihre Melodien notiert haben, für die, „ewige“, *memoria*. Warum eigentlich soll es nicht kunsthandwerkliche Regeln geben, um musikalische Werke zu komponieren? Die Geschichte der Entstehung der Regeln ist bekannt, sie ist auf ihr Objekt bezogen und sonst nichts, es sind nämlich Regeln für

den, der *veult deschanter*. Das kann improvisatorisch geschehen, das kann, und zwar bevorzugt, wie die Hss. der Zeit klar zeigen, aber auch geschehen, um Werke zu schaffen, genau wie dies Bach oder auch Fux getan haben, wie dies Adolph Bernhard Marx, ja noch Riemann tun — und daß die Regeln nicht alles regeln? Ist das etwas typisch Mittelalterliches? *In einer chant community wird gelernt, wie man Musik produziert. Dafür lernt man eine bestimmte Menge Regeln, und hat auch Beispiele zur Verfügung. Schriftlich nicht festgelegt sind die Umstände einer musikalischen Handlung ... und die Gesamtheit der Möglichkeiten, die sich realisieren lassen. ...*, *Zum Verhältnis von musikalischer Propädeutik und Philosophie im Mittelalter*, S. 47, in ed. Ch. Asmuth et al., *Philosoph. Gedanke und musikalischer Klang*, Frankfurt et al. 1999. Hat z. B. Mozart nicht eine *bestimmte Menge Regeln* gelernt, hat er nicht auch *Beispiele zur Verfügung* gehabt (und weidlich genutzt); und waren etwa in den Regeln von Fux, die der normale Musikwissenschaftler (hoffentlich) ja wohl einmal alle durchgearbeitet hat, die *Umstände einer musikalischen Handlung* vorgegeben? Nein, es geht um Strukturregeln, die im Gegensatz zur Meinung von Haas natürlich Theorie schon deshalb sind, weil sie auf, zumindest als natürlich verstandenen Grundregeln beruhen: M. Haas läßt völlig unbeachtet, daß die Klangschrittlehre in ihren Klassifikationen von Möglichkeiten der kontrapunktischen Reaktion auf den Verlauf des *tenor* ja der Grundregel des Parallelenverbots, der Konsonanzregeln etc. entspricht.

Und war etwa die in der Zeit von Mozart, mündlich wie schriftlich „lernbare“ Menge an Regeln fähig, *die Gesamtheit der Möglichkeiten* vorzugeben — wenn man das Wesen der Kontrapunktregeln adäquat versteht, ebenso der harmonischen, dann ist das sogar der Fall: Andere Strukturen von Mehrstimmigkeit, als die Regeln rahmenhaft vorgeben, gibt es nicht, sonst handelt es sich um Neuerungen. Haas übersieht nicht nur die Trivialität seiner Formulierungen, sondern auch den Umstand, daß die musiktheoretische Leistung schon der Klangschrittlehre gerade darin bestanden hat, die Möglichkeiten, die sich aus den Grundregeln ergeben, vollständig zu erfassen, wobei trivialerweise, natürlich Lücken entstehen können — das ist nun mal menschliches Los, die Wirklichkeit nie vollständig erfassen zu können. M. Haas tut der theoretischen Leistung der Elementarisierung der Grundregeln höchstes Unrecht: Eine solche Darstellung ist keineswegs ohne Theorie, nur so mal als Handlungsanweisung aus einer *chant community* entstanden, so aus deren „Bäuchen“ eruptiert oder evomiert worden — die Formulierung der Regeln geht ja auch von bestimmten, vorgeschriebenen bzw. sich ergebenden, strukturellen, und so auch verstandenen Situationen aus, deren, um ein Haas so angenehmes Wort zu verwenden, Leistung der Segmentierung eben in einzelne Klangschritte theoretische Abstraktionsleistung darstellt, jedenfalls im Moment der ersten Formulierung überhaupt der Möglichkeit einer solchen Katalogisierung von bestimmten Situationen — diese Regeln wollen ausschließlich die kontrapunktische Struktur angeben, über das, was Petrus de Cruce schafft, wollen und können sie nichts sagen; auch hier übersieht Haas die großartige theoretische Abstraktionsleistung einer Rückführung in der Praxis ja schon bestehender Strukturen auf ein Regelsystem, genau wie dies später Rameau genial mit der Harmonik geleistet hat (der neckische Vergleich, den Haas mit Fahren auf der Autobahn anstellt, hat mit der Sache ebensoviel zu tun wie die Ausführungen von M. Haas, nämlich nichts; es handelt sich um Regeln, um etwas herzustellen, nämlich korrekt zu komponieren, und wie man in zahlreichen Hss. sehen kann, werden die entsprechenden Kompositionen ja bis heute als Werke überliefert, und sogar wieder aufgeführt, also „gehandelt“): Nachvollzug einer tatsächlichen Abstraktionsleistung des musikalischen Hörens. Die elementare Segmentierung in einzelne Schritte, die Auflösung der diskantischen Setzweise, zudem noch abstrahiert von ornamentalen, zusammenklanglich unbeachteten bzw. (für die Zeit) unbeachtlichen Vorgängen in der Klangschrittlehre, bildet die zentrale Voraussetzung für die Fähigkeit der Entwicklung des Kontrapunkts, einschließlich schließlich auch der rationalen Regelung vorher zufällig, d. h. nur melisch entstehender Dissonanzen; nicht einmal die Geschichte der Klangschrittlehre berücksichtigt M. Haas, nur um eine völlig neue Sichtweise, die sich für den einfachen Leser der Quellen in Trivialität auflöst, darstellen zu können: Diese abstrahierende Reduktion von musikalischer Wirklichkeit der verschiedenen Werke auf bestimmte, als allgemeingültig verstandene Strukturen ist die Leistung abendländischer Musiktheorie — und genau dahinein gehört auch die Klangschrittlehre als erste vollständige Erfassung der Möglichkeiten dieser abstrahierten Struktur, sie entspricht damit ganz der Abstraktionsleistung

wie im Westen ist Musik Form, die man als solche „speichern“ kann — was natürlich eine gewisse Musikalität fordert —, und die man dann bei Bedarf wieder absingen kann, genau wie das der hl. Augustin so anschaulich und klar, allerdings im Rahmen wirklich tiefer geistiger Probleme, beschreibt.

Es ist schon bedauerlich wenn man auf Derartiges eingehen muß, wenn es jedoch vom Repräsentanten der mediävistischen Zukunft vorgestellt wird, ist man zur Auseinandersetzung verpflichtet, schließlich muß man doch versuchen, sich zu rechtfertigen, wenn man tatsächlich die Melodien des Chorals als solche, als erschaffene musikalische Formen von einigem ästhetischen Interesse betrachten will, um danach in aller Ruhe so weitermachen zu können, wie man begonnen hat und eben auch Gregorianische Melodien als Musik, ja sogar als individuelle kompositorische Schöpfungen zu betrachten, was im Folgenden ansatzweise und exemplarisch einführend am Beispiel des Int. *Requiem* angedeutet werden soll, da wird doch tatsächlich von so etwas wie *Motiven* gesprochen, kleinen melodischen Formteilen, mit bzw. aus denen offenbar nicht erst mit Guidos *Micrologus* die Melodien komponiert worden sind¹⁰¹. Hier

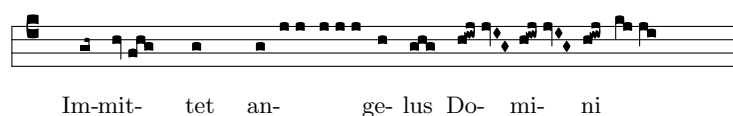
klingender Musik auf die — wie alle frühen Autoren geradezu staunend sagen — so begrenzte Anzahl von rational definierten Tönen bzw. Intervallen, wie dies z. B. Hucbald so schön formuliert. Insofern steht die Klangschritlehre, die Reduktion kontrapunktischer Abläufe auf Folgen von „harmonischen“ Schritten in der besten Tradition rationaler Abstraktion abendländischer Musiktheorie: Man hätte ja nun einmal, wenn man schon von seinem *Fachgebiet* aus etwas zum *Wechselverhältnis von Musik und Philosophie* hätte sagen wollen, fragen können, ob und wie weit solche echte, nicht formalistische, Abstraktionsleistung scholastischer Denkschulung geschuldet ist, z. B. in der Dreiteiligkeit mit zwei Ausgangssituationen und daraus folgender Konsequenz, an was erinnert das eigentlich? Oder man könnte fragen, ob und wie weit die Rhythmustheorie von Johannes de Garlandia von solcher Schulung abhängig ist, aber das sind ja nur wenig effektvolle Konkretheiten — die vor allem auf eine entsprechende Unbrauchbarkeit scholastischen Philosophierens verweisen.

Sollte man wirklich die scholastische Assoziierung zu Ende des Traktats *Ad organum faciendum*, ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 49, 9, als ernsthafte Erkenntnisleistung interpretieren, die die Struktur des Organum in irgendeiner Weise hätte besser verstehen, ja Regeln überhaupt erst hätte denkbar werden lassen? Das wird ja wohl niemand behaupten wollen. Es handelt sich um einen geradezu absurden assoziativen Formalismus, wenn die Eigenschaft des organalen Klangs, einmal Quint, ein anderesmal Quart sein zu können mit der Eigenschaft des (lebenden) Menschen verglichen wird, der *krank* oder auch *gesund* sein kann!

¹⁰¹Damit bleibt eigentlich nur eine Lösung oder Interpretation der Formulierung von M. Haas: Er wollte den kleineren Anwärtern auf musikhistorisch mediävistisches Denken eine Aufgabe stellen, nämlich die, seine Formulierung mit der Wirklichkeit zu vergleichen, und dann die Natur der Formulierung einsehen zu können; ein didaktisches Vorgehen höchster Raffinesse! Vielleicht könnte man die hier zu verstehen versuchten Ausführungen von M. Haas ja auch in dem Sinne interpretieren, daß hiermit erst etwas für die Musikwissenschaft Bedeutsames mit pädagogischem Impetus, sozusagen kindgemäß erst allmählich aufgebaut werden soll, nämlich das Fundament für die Musikwissenschaft der Zukunft? Weil alles, was in seinem Buch als Aussage aufzutreten bzw. gemeint zu sein scheint, in der hier skizzierten Weise auftritt, dürfte dieses Beispiel ausreichend sein, um die Relevanz des Anspruchs dieses Buches in Hinblick auf die musikhistorische Wirklichkeit insgesamt beurteilen zu können. Dies kann nach den hier geleisteten Versuchen anderen überlassen werden: Für die hier betrachteten Fragen, wie überhaupt für die Musikgeschichte des Mittelalters kann Verf. trotz ersichtlich größten Bemühens einer Verifizierung der Aussprüche von M. Haas zum musikalischen Denken im Mittelalter ebensowenig Relevanz für die hier betrachteten Fragen erkennen wie überhaupt eine Relevanz der Versuche einer Veredelung musikwissenschaftlicher Mediävistik durch Anbindung an scholastisches Philosophieren — außer assoziativen Formalismen wird man da nichts erkennen

jedenfalls wird weiterhin von der vielleicht ja *simplex*, im Sinne von Hermann dem Lahmen, Voraussetzung ausgegangen, daß auch der Gregorianische Choral komponierte Musik ist, ja sogar sehr schöne und von Menschen mit Sorgfalt geformte Kunst der Musik darstellt — in Übereinstimmung mit den Theoretikern dieses Chorals im Mittelalter.

Dies an einem weiteren Beispiel zu belegen, sei nur auf eine Stelle des Off. *Immitet angelus* hingewiesen (weil AR keine Spur von der motivischen Arbeit auf *Domini* zeigt, braucht hier nur Greg zitiert werden):



Die Stelle dürfte für sich selbst sprechen: Der tonräumliche Aufstieg zum Höchstton wird durch Wiederholung der gleichen Neume, also Aufstellung eines gestaltmäßig verfestigten Ablaufschemas und anschließender Veränderung, als Bewegungsziel gestaltet (zu beachten ist auch die Nutzung der „Umkreisung“ eines Zieltons, womit der Anfangston der *scandicus* Neume mit Quilisma zweimal als Zielton des jeweils vorausgehenden *climacus chG* (*a* ...) wirkt). Deutlicher kann man die Existenz solcher Bildungsprinzipien im Choral kaum noch nachweisen; der Leser oder Sänger dieser Partie sollte sich auch den Zusammenhang der spezifischen Gestalt der wiederholten Neumen in Relation zum tonräumlichen Ziel klar machen — eine Art von Kurzfassung nur der Schlußneume findet man, in tonräumlich vergleichbarem, sonst verschiedenem Zusammenhang auch auf *quoniam suavis est*. Warum das nicht regelrechte Komposition mit musikalischen Gestalten, Motiven, sein sollte, ist nicht einzusehen¹⁰²!

1.4 Zum Int. *Requiem* und musikalischer Formbildung im Choral

Dabei wird hinsichtlich der Hinweise auf formale „Regelmäßigkeiten“ oder „Symmetrien“ wie musikalische „Reime“ oder „Assonanzen“ u. dgl. nichts gesagt, was über die betreffenden Hinweise in den Werken von Feretti, Johner und auch der älteren Choralautoritäten wie P. Wagner grundsätzlich hinausginge, vielleicht abgesehen von den Vergleichen mit AR. Hier ging es darum, und mußte es darum gehen, diese bestehenden Erkenntnisse zum Choral in den so modernen Kontext der neueren Theorien und Betrachtungsweisen des Chorals wieder einzubringen, denn es wäre z. B. Hochwürden P. D. Johner wohl höchst merkwürdig erschienen, daß die Melodien des Chorals nicht mehr primäres oder eigentliches Objekt einer damit befassten Musikwissenschaft darstellen, sondern wesentlich als Sammelsurium für Belege der verschiedensten Theorien über Herkunft des Chorals, Relation der beiden Fassungen entspre-

können, wenn man die scholastische Philosophie ebenso ernst nimmt wie die Musik und Musiktheorie des Mittelalters.

¹⁰²Vgl. auch, in liturgisch direkter „Nachbarschaft“, die Formel A_{10} (Apel, S. 348), die nun nicht tonräumliche Funktion hat, sondern die der Umspielung des Tons *b*, der hier erst nach 19 Tönen eben als Zielton erreicht wird: Auch in den weitgehend formelhaften Melodien finden sich durchweg solche gestalthaften Verfestigungen.

chend der jeweils als durchsetzungsbedürftig angesehenen Hypothesen, oder als Kaleidoskop für die Bestätigung von nicht ganz leicht rational rekonstruierbaren Vorstellungen über *oral tradition* dienen — daß nicht die Natur von Kunstwerken als solche eigentlicher Gegenstand ist, sondern herrührend aus der immer weiterreichenden Unfähigkeit, es heute noch zu erleben oder erleben zu können, das Kunstwerk als Beweis für irgendwelche abstrakt entwickelten, meist wunderschön klingenden und zu mannigfachen Assoziationen Anlaß gebenden a priori Vorstellungen genutzt wird. Dies läßt sich z. B. in der Beliebtheit semantischer Deutungen aller Art, in der Einbringung höchst willkürlicher außermusikalischer Interpretationen, die alles Mögliche aus dem Notentext heraus- oder hineinlesen, und anderer übertragener Fragen gerade in Musikwissenschaft erkennen; Folge ist natürlich auch eine extreme Partialisierung der Sichtmöglichkeit, d. h. eine sehr weitreichende Unfähigkeit, Musikstücke älterer Epoche auch einmal als Kunsteinheit zu hören und nicht als Folge von Formeln, mit deren (schon längst geleisteten) Aufspürung dann alles getan zu sein scheint.

Als dankenswerte Ausnahme können die Ausführungen von D. Hughes, sowohl in *Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant*, *Journal of the American Musicological Society* 40, 1987, S. 383 ff., und seine ebenso klare wie überzeugende Darlegung des musikalischen Sinnes von Varianten im Int. *Resurrexi* angeführt werden (*The musical text of the introit Resurrexi*, in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe*, S. 163 ff.) — besonders beachtenswert sind hier z. B. seine, bei adäquater Sicht auf den Choral als Musik an sich zu erwartenden Erkenntnis darüber, daß Varianten an einer Stelle folgen können für anschließende Stellen, ib., S. 168 f.: ... *the presence of a specific reading in segment n increases the probability of another specific reading in segment n + 1 ...*; genau dieser Umstand müßte zu denken geben, daß man auch kleine Varianten stets nicht nur konstatieren und irgendwie als Beispiel für irgendeine *oral tradition* Vagheit anführen sollte, sondern, und das primär, auf potentielle kompositorische Bewußtheit befragen muß. Diese Beiträge von D. Hughes können auch deshalb als vorbildlich angesehen werden, weil er zu Erklärung von Varianten auch an das eigene musikalische Empfinden appelliert, und damit auf ein zentrales methodisches Hilfsmittel eben einer Kunstwissenschaft verweist (man kann nur hoffen, daß die Ergebnisse von D. Hughes bald etwa in der Form der Probeausgabe des kritischen Gradualbuches von Solesmes dargelegt werden können; seine Betrachtungsweise machen die Verfügbarkeit einer kritischen Ausgabe, die ja nicht unmöglich ist, und vor allem ihre interne Berechtigung in der Gestalt der Melodieüberlieferungen besitzt, zu dem wesentlichen Desiderat der Choralforschung!).

Daß das Auftreten von Formeln, z. B. als „Zitat“, in einer Melodie nicht nur als Beweis für die Entstehung aus der supponierten Vagheit der *oral tradition*, sondern als Teil einer als Einheit verstandenen, als musikalisches Kunstwerk gemeinten Bildung angesehen werden kann, ja eigentlich angesehen werden muß, scheint daher einer Erinnerung bedürftig zu sein: Alle schönen oder assoziationsreichen Thesen über was auch immer können nicht davon befreien, daß sich der Betrachter, so schwer dies auch fallen mag, eigentlich um jede Melodie als Ganzes und als Individualität kümmern müßte. Daß diese Melodien tatsächlich kunsthafte Einheiten darstellen, genau das soll, unter anderem, in dem vorliegenden Beitrag erörtert und

auch plausibel gemacht werden.

Die dem Verf. schon im Studium begegnende, so angenehm von der Pflicht zur Beachtung auch der Einzelheiten befreiende These, daß die Schöpfer des Chorals, ob nun Autorenkollektiv einer *chant community* oder „gar“ ein einzelner Komponist — und warum sollte man den Erfinder einer Melodie nicht so bezeichnen dürfen? —, nicht gewußt haben können, wenn sie gleiche Melodieteile wiederholt haben, erweist sich angesichts der klaren Formbildungen durch „Symmetrien“ als von vornherein unbrauchbarer Deutungsansatz. Daß also, was etwa im Int. *Requiem* so besonders erheiternd ist, für sie die identischen Bildungen, mit denen sie das Mittel „symmetrischer“ musikalischer Form auch verwenden konnten, gar nicht identisch waren, sondern nur uns so erscheinen, daß die Schöpfer¹⁰³ also die menschliche Fähigkeit der musikalischen Gestaltbildung entweder (noch?) nicht besaßen oder sie wenigstens kompositorisch nicht kannten, erscheint angesichts der Eindeutigkeit, mit der nicht nur Formeln mehrfach überliefert werden, sondern auch entsprechende durch Wiederholungen bestimmte Bildungen von Introitusmelodien auftreten, einem Betrachter der Choralmelodien doch oft recht sonderbar (Zitat nach W. Busch); ja so sonderbar, daß man gewisse Zweifel an gewissen Thesen, insbesondere der Musikwissenschaft der Zukunft nicht mehr aus seinem Denken auszuschließen imstande ist.

Hier jedenfalls führt die Betrachtung der Melodien zu der heute sicher ketzerischen, d. h. nicht der musicological correctness entsprechenden, nichts desto trotz aber unvermeidlichen Erkenntnis, daß auch im Choral einzelne „Motive“, *neumae* u. ä. in Guidos Theorie¹⁰⁴ — Verf. ist bewußt, daß Guido lange nach der Erschaffung des Chorals florierte —, als solche ihren ästhetisch zu verstehenden und zu deutenden Ort in der einzelnen Melodie haben, daß also die Verwendung des Wortes *Komposition* oder gar *Werk* gar nicht so absonderlich erscheint, wie es vorgefaßte Meinungen über die *Alterität des Mittelalters* und andere geschraubte, deshalb gern gebrauchte Formulierungen erwarten lassen. Insofern versteht sich der vorgelegte Beitrag als Beitrag nicht zu einer musikwissenschaftlichen Mediävistik der

¹⁰³Hier wird man, wie schweren Herzens auch immer, das konkrete Geschlecht mit dem abstrakten der Grammatik in dieser Zeit für identisch erklären dürfen.

¹⁰⁴Wenn hier nicht ganz der Guidonischen Terminologie gefolgt wird, wo der jeweils kleinste Baustein eines melodischen Gestaltkomplexes durch *syllaba* bezeichnet wird, aus der *neumae* dann bestehen (können), liegt dies an der für moderne Betrachter offensichtlich unwiderstehlichen Suche nach möglichen Anbindungen von Musik an Rhetorik, wohl weil man damit hofft, wenigstens etwas Handfestes zu erlangen, wenn man schon über Musik reden muß oder will, und eigentlich nichts dazu sagen kann. Es sei deshalb, d. h. aus leidiger Erfahrung, betont, daß Guidos Formtheorie gerade nichts mit Rhetorik zu tun hat, denn Guido will, der mittelalterlichen Tradition des Buchstaben-Ton-Vergleichs folgend und ihn spezifizierend, nichts anderes als eine Erklärung für den Aufbau musikalischer Form aus auf ihrer jeweiligen Ebene sinntragenden Teilen geben, er will gerade nicht eine Anbindung von Musik an Sprache bzw. Grammatik, sondern ausschließlich einen autonomen Sinn musikalischer Form verdeutlichen. Wem das immer noch unverständlich ist, möge Verf. *Musik und Grammatik* wenigstens hinsichtlich der da zitierten Quellen zur Kenntnis nehmen. Da kann man z. B. auch finden, daß eine Verweisung dieses Vergleichs auf Plato reiner Unsinn und nur Beweis von völliger Inkompetenz des Autors solcher Vorstellungen ist.

Die Breite der Verwendung des Wortes *neuma* für das, was man modern als *Motiv* bezeichnen könnte, wird auch durch den Anonymus Vivell, ed. Smits van Waesberghe, *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini* bestätigt, wenn man da mal auf S. 134, 29 schaut.

Zukunfts¹⁰⁵, für die ästhetische Fragen a priori Unsinn sein müssen, jedenfalls den Fragestellungen ihrer wenigen, vielleicht nur singulären Vertreter folgend, sondern als Beitrag zum Choral als ästhetisches, ja, man stelle sich eine solche Formulierung vor, doch tatsächlich auch als ein, als Teil des musikalisch Schönen in der abendländischen Musikgeschichte zu verstehendes Objekt¹⁰⁶. Die literarische Begründung für eine solche traditionelle Sichtweise ergibt sich aus Augustins Bemerkungen zur liturgischen Musik und den Forderungen an den *cantor* z. B. in Isidors Vorschriften für das Personal der Liturgie und deren Nachfolgern.

Schaut man sich als Beispiel unter vielen einmal den erwähnten Int. *Requiem aeternam* an, so erfährt man von Johner, *Wort und Ton im Choral*, S. 299, daß dessen Schlußwendung auch an anderer Stelle auftritt, darunter nicht nur in den Int. *Domine in tua misericordia*, und ansatzweise, *Exaudi Deus*, sondern sogar gattungsübergreifend im Resp. *Ne recorderis*, das ebenfalls aus der Totenliturgie stammt; wenn man noch ein wenig weiter sucht, findet man dann noch, daß eine sehr nahestehende Wendung noch zahlreiche Int. des fünften Tons abschließt und nicht selten auch in den Responsorien dieser Tonart begegnet.

Nur der Int. *Requiem* scheint diese Wendung bzw. einen umfangreichen Teil davon deziert als rein musikalischen, textlich nicht begründbaren, „Reim“ zu nutzen: Er bildet also ausgeprägt eine *A B C B* Form. Diese als zufällig, von dem Komponisten oder¹⁰⁷ von einem Autorenkollektiv, auch *chant community* genannt, als nicht beabsichtigt zu bewerten, grenzte wohl an absurdes Theater. Und auch die Beliebtheit absurder Musikwissenschaft wird um den Grad an Seriosität nicht herumkommen, hier, genau wie schon Johner und jeder normale Betrachter oder Hörer eben einen musikalischen „Reim“ einiger Ausdehnung zu sehen oder zu hören¹⁰⁸.

¹⁰⁵Wenn in einem Rektorat die da als Prorektorin amtierende Vertreterin ausgerechnet des Faches Musikwissenschaft eine radikale Reduktion der Bedeutung des Faches *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* nicht mit aller Kraft zu verhindern sucht, stellt sich übrigens von vornherein die Frage, ob Mittelalterforschung auch in Musikgeschichte in dem Land des Freiherrn von und zum Stein überhaupt noch eine Zukunft haben darf oder soll — ein deutlicher Unterschied zu den Vorgängern beginnend mit Th. Georgiades.

¹⁰⁶Insofern wird der Beitrag auch als ein Versuch der Einlösung des in der Schrift *Musik und Grammatik* gegebenen Hinweises auf das Desiderat einer Anwendung des in Guidos Lehre gipfelnden gegenüber der Antike völlig neuen Konzepts des Mittelalters auf den Choral verstanden; es handelt sich dabei um eine Lehre der Form der Musik, die diese hinsichtlich — natürlich eigener und spezifischer, unvergleichlicher — Sinnhaftigkeit der Sprache bzw. nach Guidos notwendiger Spezifizierung dem poetischen Kunstwerks gleichstellt (nicht etwa von der Sprache abhängig sein läßt!). Dies ist eine Lehre, die in ihrem eigentlichen, musikgeschichtlich revolutionären Sinne auch für neuere Deuter mittelalterlicher Musik offenbar sehr schwer zu verstehen ist. Gleichzeitig soll der Beitrag auch ein bescheidener Beitrag zur, vielleicht in Kürze gänzlich zum Sterben verurteilten Kenntnis der Gabe der mittelalterlichen „römischen“ Kirche an die Weltkultur sein, wie dies auch die anderen Arbeiten des Verf. tun soll(t)en.

¹⁰⁷Bzw. der Ansicht der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft, nämlich der, die eigentlich in dreißig Jahren zu erwarten, von einem der Großen aber bereits jetzt, wenn auch mit wenig Erfolg, bereits vorformuliert wird, entsprechend.

¹⁰⁸**Zur Comm.** *Oportet te in Greg und AR* Natürlich wären dabei jeweils alle Varianten zu überprüfen, Verf. sieht allerdings keinen Grund dafür, spät überlieferte Varianten als Ausdruck irgendeiner Unfähigkeit zur klaren musikalischen Formbildung zu bewerten, sondern sieht auch da die erste Verpflichtung zur Frage nach eventuellen ästhetischen oder anderen Gründen; vgl. die Beispiele

von R. Steiner, 'Epulari autem et gaudere oportebat', in *Western Plainchant in the First Millennium ...* edd. S. Gallagher, J. Haar, et al., Aldershot 2002, S. 331 ff.

Wie zu erwarten, zieht auch Steiner aus rein musikalischen „Reimen“ — und nicht ganz leicht verstehbar als gleich postulierten Passagen — tiefe Erkenntnisse für musikalische Textinterpretationen: Weil vom Textsinn natürlich alles aufeinander zu beziehen ist, kann man sicher sein, daß irgendwelche Relationen theologischer Natur für jede musikalische „Symmetrie“ gefunden werden können. Verf. kann leider daran nicht glauben.

Warum sollte eigentlich in der Comm. *Oportet te mortuus fuerat* zu *perierat* so inadäquat durch gleiche Musik sozusagen an grammatisch falscher Stelle als semantisch gleich betont werden, wenn doch „schon“ die Akzentfolge identisch ist? Die Kadenzbildung ist klar auf die beiden vorangehenden Kadenzen bezogen; es gibt also rein musikalische Gründe für den musikalischen „Reim“; textlich ist *et revixit/et inventus est* als jeweilige Schlußbildung auch rein syntaktisch parallel. Was sollte eigentlich semantisch durch solche „Reime“ ausgesagt werden: *Hört mal her, hier liegt eine quasi psalmodische Parallelität vor!* ? Übrigens könnte man auch noch eine Parallel zu *Oportet te* ansetzen. AR geht wenigstens zu Anfang klar auf die einfache, alte Version von Greg zurück, kennt die „Reime“ von Greg jedoch nicht, „dafür“ „assoniert“ AR rein musikalische *Oportet te fili* mit *perierat et inventus* (vergleichbare Floskeln erscheinen auch — semantisch begründet?! — auf *gaudere* und *dicit Dominus.*, natürlich nur in AR); könnte diese „Assonanz“ ursprünglich gewesen und von Greg verändert worden sein? Andererseits zielt AR gegenüber Greg aus. Dies könnte ein Hinweis auf sekundäre Entwicklung auch in AR sein — an dieser Stelle:

The image displays three musical score examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) for the text "Oportet te fili gaudere". Each example shows two staves: AR (top) and Greg (bottom). The text is written below the staves.

Example 1: *O- por- tet te fi- li gau- de- re*

Example 2: *qui- a fra- ter tu- us mor- tu- us fu- e- rat, et re- vi- xit;*

Example 3: *di- cit Do- mi- nus.*

Example 4: *per- i- e- rat, et in- ven- tus est.*

Die Melodien sind klar parallel, AR verziert, z. B. am Schluß durch *iubilus* auf *gaudere* oder ab *mortuus fuerat* ... Zu Anfang findet sich in AR eine auch in der Überlieferung von Greg nicht seltene

Von Interesse für die Frage nach der Relation beider Fassungen dürfte es nun sein, daß der Int. *Requiem*, der ja einen etwas merkwürdigen Text aufweist, nur in Greg auftritt, AR scheint hier textlich (mit theologischem Recht) Schwierigkeiten gehabt zu haben, jedenfalls kennt AR die beiden entsprechend beginnenden Lieder nicht. Es gibt sinnvollere, wenn auch vielleicht nicht so eindrucksvolle Texte als die entsprechenden Partien aus dem apokryphen *Esdras*.

Damit aber ist höchst wahrscheinlich, daß die Melodie des Int. *Requiem* nicht zur ursprünglichen Vorgabe gehört, was durch Fehlen des Textes in den Hss. der *Sextuplex* Sammlung noch bestätigt werden dürfte, also hat man hier wohl eine genuin fränkische Bildung. Ursprünglich Gallikanisch kann sie nicht sein, eben deshalb, weil die von ihr so ausgezeichnet verwandte Wendung sicher dem etwa als ursprünglich zu bezeichnenden Repertoire angehört. Ob der Text vielleicht Gallikanische Wurzeln hatte, daß also Gallikanischer Gebrauch die Neukomposition einer entsprechenden Meßantiphon wünschenswert gemacht hat, interessiert hier nicht. Klar ist aber, daß die deutliche „Symmetrie“ des eingesetzten motivischen Materials in dieser Melodie charakteristisch ist; man könnte formulieren, daß die auch in „Urform“ gestaltmäßig und bewegungsdynamisch auffällige Wendung in diesem Int. zum Motiv, nämlich zum Träger einer übergeordneten Form wird.

Variante, daß die Melodie silbisch verschoben erscheint, ab *Oportet te* wird jeweils der in Greg auf die folgende Silbe bezogene Ton vorgezogen, so daß zweitönige Melismen entstehen — Zufall oder bewußte Verzierung? Jedenfalls wird dadurch die „Einkreisung“ der *finalis* auf *gaudere* zerstört, was natürlich auch der Jubilus von AR tut (der Schluß auf *a* bedeutet wohl nur eine melodische Anbindung an den folgenden Abschnitt, keine dezidiert andere Kadenz). Auch die deutliche Ausparung von *h* im ersten Abschnitt in Greg wird in AR durch den Jubilus gestört. Man wird in dieser Zeile also Greg als die der ursprünglichen Form näher stehende Fassung bewerten können; die klare Disposition der Tonfolge — *G c a* dann *F a G* — wird in AR ebenso wie die melodische Setzung der Hochtöne (gelegentlich auch „gegen“ die Betonung), *Oportet te fili gaudere*, die in Greg geradezu hymnisch streng erscheint, verunklart. Greg erscheint hier als die sinnvollere Fassung (was eine „umgekehrte“ Relation natürlich auch nicht mit Sicherheit ausschließen kann).

Diesen Eindruck wird man auch im zweiten Teilstück haben: Greg disponiert wieder klar, auf die Akzente bezogen, indem die *finalis G* zum Schluß vergleichbar umspielt angestrebt wird: Statt *F a G* findet man hier als Schluß *a F G*; zudem ist die Gestaltung des Abstiegs von der Rezitation zu beachten: *c h a c h G a F G*. Der Effekt des in Greg hier zum ersten Mal auftretenden *h* fehlt in AR völlig; die Gestaltung des Schlusses durch Auszierung ist zwar noch vom gleichen Ambitus geprägt, sonst aber verschieden, so daß man hier sinnvollerweise eben an eine Auszierung denken wird.

Der letzte Abschnitt in Greg nimmt, wie gesagt die syntaktische und akzentische Parallelität zum Anlaß einer musikalischen „Assonanz“, die Vollkadenz ist in ihrer „pressusuartigen“ Gestaltung klar auf die beiden anderen Kadenzen bezogen, mit gleichem Schlußton, aber nun betont nur von oben erreicht. Die Frage, ob AR mit seiner ausgezierten „Assonanz“ an den Anfang der Comm., eine ursprüngliche Gestalt wiedergeben könnte, Greg also eine andere „Symmetrie“ sozusagen interpretierend komponiert, ist nicht beantwortbar — warum sollte ein „erbendes“ AR aber eine so klare „Assonanz“, wie sie Greg kennt durch eine andere ersetzen? —, sie kann aber auf das Problem aufmerksam machen, daß eventuell beide Fassungen kompositorisch selbständige Interpretationen oder Umgestaltungen einer gemeinsamen Vorform sein können, d. h. das was man vielleicht als ursprünglich ansehen kann, in beiden Fassungen auch in einer Melodie an verschiedenen Stellen auftreten kann, daß AR also an einer Stelle, Greg an einer anderen ursprüngliche Züge eher gewahrt haben könnte. Daß Greg hier den Eindruck größerer Vollkommenheit im Stil macht als AR, wird man nicht einfach als individuelles Gefühl bewerten können, die angedeutete Klarheit der Disposition der Melodie in Greg ist objektiv feststellbar.

Fehlt nun in AR eine Parallele zum Int. *Requiem*, so finden sich doch für die Repräsentanten der entsprechenden Konstituierenden des musikalischen „Reims“ im Int. *Requiem* reichlich Parallelen in anderen Introitus. Dabei fällt schon in Greg auf, daß die betreffende Wendung eigentlich in Int. des 5. Tons gehört, was damit zusammenpaßt, daß die Melodie des Int. *Requiem* nie unter die *finalis F* gelangt, die Zuweisung zur plagalen Tonart also nur durch den geringen Umfang gerechtfertigt erscheint. Vielleicht gibt es ja auch Überlieferungen, die die angeschlossene Psalmodie in diesem Ton verwenden. Auch darauf kommt es hier nicht weiter an.

Von weiterem Interesse ist, daß die im Int. *Requiem* als „Reim“ verwendete Wendung ein Komplex ist, der aus *neumae* besteht, von denen die letzte *neuma* auch allein auftreten kann, wie man dies im Int. *Circumdederunt me* sehen kann:

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 syllables 'vo-', 'cem', 'me-', and 'am.'. The AR staff shows a more complex melodic line with several notes per syllable, while the Greg staff shows a simpler, more direct line. The notes are black squares on a five-line staff.

Man wird wohl annehmen dürfen, daß Greg den nicht ganz unauffälligen Sprung nochmals nach *c* (vorher insgesamt dreimal durch *d* überschritten, in AR sechsmal), im Sinne eines „Akzentausbruchs“ versteht, AR dagegen ohne besondere Berücksichtigung des Akzents als Teil einer aufwendigen Schlußformel, daß also Greg die starke Bewegung auf den Akzent gerückt hat, der Unterschied besteht in der Verschiebung zwischen *vo*cem und *vo*cem. Für AR ist die den Akzent nicht beachtende Wendung charakteristisch, es handelt sich, wie auch bei der Schlußneuma um eine Formel. Daß die jeweiligen letzten *neumae* in beiden Fassungen parallel sind, ist ebenfalls klar. Der Unterschied — in AR ein „Mordent“ mehr — ist charakteristisch.

Von Interesse ist nun aber, daß diese letzte, typisch kadenzelle Wendung, die in AR fast nur in Zusammenhang mit den davorstehenden *neumae*, also eben als Teil einer komplexeren Bildung auftritt — sie ist nicht die ausschließliche Kadenz in AR in diesem Ton —, auch in Greg meist in Zusammenhang mit anderen Neumen steht, wie z. B. im Int. *Ecce Deus*:

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 syllables 'pro-', 'te-', 'ctor me-', 'us', 'Do-', 'mi-', and 'ne.'. The AR staff shows a more complex melodic line with several notes per syllable, while the Greg staff shows a simpler, more direct line. The notes are black squares on a five-line staff.

oder im Int. *Laetare Ierusalem*:

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 text 'con-so-la-ti-o-nis ve-strae.' is written below the staves, with hyphens under each syllable. The AR staff has three neumes per syllable, while the Greg staff has four neumes per syllable. The Greg staff shows a shift in the final neuma of the phrase compared to the AR staff.

Die Unterschiede in der Wendung in AR (*pressus* „statt“ *clivis*) kann man wohl als Schreibversehen interpretieren und muß nicht unbedingt den Tiefsinn der Vagheiten bestimmter *oral tradition* Lehren in Anspruch nehmen. Deutlich ist aber, daß die Formel in AR drei *neumae*, in Greg jedoch vier beträgt, die in der Folge von *climaci* und vorausgehenden Aufstiegen jeweils auch gestalthaft, und nicht nur tonräumlich bewegungsdynamisch aufeinander bezogen sind. Von Interesse ist aber auch, daß Greg und AR in der Zuordnung der Wendung zu den Silben bzw. Wörtern unterschiedlich vorgehen: AR ist strikt silbenzählend ohne Berücksichtigung von Wortgrenzen, wogegen Greg gerade diese beachtet; dies führt dazu, daß die zweitletzte *neuma* im Int. *Ecce* in Greg gegenüber AR um eine Silbe nach vorn verschoben ist bzw. einfacher, daß Greg einen Ton für die Silbe *Domine* einschiebt: Greg faßt die Gesamtwendung also so auf, daß die letzten zwei *neumae* auf die letzten zwei Silben zu setzen sind, die drittletzte aber auf die letzte Silbe des vorletzten Wortes. Man findet das gleiche Prinzip auch im Int. *Requiem*, wo genau für das Wort *Domine* ein einzelner Silbenton eingeschoben wird (*dona eis Domine* bzw. *luceat eis* für die entsprechende *neuma acaG...*). Der Komponist des Int. *Requiem* war sich also des Gregorianischen Prinzips (noch) bewußt. Im Int. *Domine in tua* findet man eine Variante, die nur den zweiten Teil der betreffenden *neuma*, also die Wendung erst beginnend mit dem Quilisma nutzt; die Verwendung der Wendung im Inneren, s. u., 1.4 auf Seite 224, führt hier zwangsläufig zu einem Nebeneinander eines drei- und zweisilbigen Wortes am Schluß, nur Greg gestaltet hier einen musikalischen „Reim“, der, dem Prinzip folgend, eigentlich mit Einschub hätte gestaltet werden müssen; die Variante hat dies wohl überflüssig erscheinen lassen.

Die Anwendung der Wendung im Int. *Exaudi Deus* mußte besondere Probleme bieten, wenn man eben den Schluß mit dieser Wendung bestreiten wollte — *et exaudi me* hat ein einsilbiges Wort, das, wenn man es proklitisch sehen wollte, auch noch zu einem viersilbigen Schlußwort führen würde. Der Autor in Greg nutzt dies zu einer Veränderung, die den Akzent berücksichtigt bzw. als Gestaltfaktor einsetzt; in AR steht die Melodie transponiert um eine Quart nach unten im II. plag., also im 4. Ton (nach Turcos Ausgabe, S. 90, ist eine der Fassungen von AR untransponiert, was aber nicht von der Frage nach dem möglichen Grund überhaupt einer Transposition befreien kann) hat also eine andere Schlußformel. Netter Weise gestaltet sowohl AR als auch Greg, allerdings nicht mit der gleichen Wendung, die textgegebenen möglichen musikalischen „Reime“; Greg tut dies mit dem Schlußteil der angesprochenen Schlußwendung des Int. *Requiem*, und dies auch noch transponiert — wer da noch an der Fähigkeit der Komponisten der Zeit bzw. der ominösen *chant community* zweifeln wollte, genau wie zur Zeit Bachs Motive transponieren zu können, die Voraussetzung musikalischer Raumstruktur, der müßte schon sehr grobes Geschütz ins Feld führen:

AR
Greg
Ex- au- di De- us o- ra- ti- o- nem me- am,

AR
Greg
et ne de- spe- xe- ris de- pre- ca- ti- o- nem me- am:

AR
Greg
in- ten- de in me, et ex- au- di me.

Während AR also die beiden mit *meam* endenden Abschnitte deutlich auch musikalisch „reimt“, geht Greg etwas anders vor, es „reimt“ sich musikalisch der erste Binnenschluß mit dem Vollscluß (in Transposition um eine Quinte), ohne daß das zweite *meam* ganz ohne musikalischen „Reim“ bleibt, nur erscheint er etwas verkürzt und, der tonräumlichen Gesamtdisposition entsprechend — Abschluß der Hochlage der vorangehenden Abschnitte — in der „Originallage“. Daß man diese Disposition als notwendig älter als die gestalthaft den textlichen Binnenreim viel stärker als Greg auch musikalisch umsetzende Fassung von AR (oder gar als genetische Voraussetzung von AR) ansehen müsse, und nicht eine in beiden Fassungen eben verschiedene und eigenständige Entwicklung annehmen will oder soll, ist nicht ganz einsichtig. Man kann in der Gleichheit in Greg auf *orationem* und *deprecationem* geradezu den Ansatzpunkt sehen, in dem sich Greg dazu entschlossen hat, eine andere Binnenkadenz zu setzen, was dann auch Grund für das Verlassen der Parallelität innerhalb dieser Zeile gewesen sein dürfte: Mit einer dezidiert den Tiefton der *finalis* ansteuernden Binnenkadenz war eine Melodieführung wie — in beiden Fassungen parallel — auf *orationem* für *deprecationem* nicht mehr sinnvoll, ja eigentlich ausgeschlossen; daß Greg hier eine AR näher stehende Fassung entsprechend redaktorisch verändert haben könnte, ergibt sich eben aus der noch erhaltenen Gleichheit auf der akzentuierten Silbe des Wortes, die bereits angesprochen wurde. Daß Greg, wie dies AR tut, den Höchstton an dieser Stelle noch ein drittes Mal verwendet haben könnte, erscheint schon aus stilistischen Gründen, der für Greg charakteristischen Ökonomie im Umgang mit Extrema, fast ausgeschlossen.

Natürlich ist damit nicht sozusagen endgültig die These ausgeschlossen, daß Greg diese Identität der Akzentvertonung nur „zufällig“ aufweist, und daß AR des Reims wegen eine Greg näher stehende Fassung verändert haben könnte. Man kann vielleicht keine so plausible Erklärung finden wie für die angesprochene — mögliche — Veränderung in Greg (wobei schon das Wort *Veränderung* eigentlich in Anführungszeichen zu setzen ist), aber eine endgültig beweisende Begründung der Unmöglichkeit einer der beiden Erklärungsmöglichkeiten ist offenbar ausgeschlossen; die Voraussetzung, daß eine der Fassungen, und dann auch noch direkt, von der jeweils anderen abstammen müsse, erweist sich auch hier als methodisch und heuristisch nicht gerade sinnvoller Ansatz.

Bemerkenswert ist trotz der Verschiedenheiten und des tonalen Unterschieds, daß die beiden Fassungen insgesamt gesehen doch parallel verlaufen, z. B. auch in den Melismen auf den musikalischen Binnen„reimen“, wo AR beim ersten Mal nicht völlig von Greg unterschieden ist¹⁰⁹, daß also die verschiedene tonale Klassifizierung, wie auch speziell die transponierte Notierung in AR nicht von völliger Verschiedenheit der Melodien abhängt¹¹⁰. Als Grund für die Transposition in der Notation in AR könnte der Versuch einer Vermeidung von *b* über der *finalis E* angeführt werden, AR ist hier allerdings in der Notation nicht konsistent. Und *b* tritt in Greg ja an charakteristischer Stelle auf. Daß AR die Schlußformel seiner Tonartbestimmung nutzt, ist klar, das dürfte oder könnte ein sekundärer Ersetzungsakt sein. Hat den Notator von AR etwa das Nebeneinander von *h/b* so gestört, daß er ganz auf eine andere *finalis* gerückt ist — die ja in seiner Fassung nur ganz zum Schluß auftritt, während Greg gerade an der zitierten Stelle *orationem* und dann dezidiert als Abschluß auf *deprecationem meam* die *finalis* setzt? Hat AR bei seiner Entwicklung durch den „Reimzwang“ eine tonal sinnvolle Gesamtdisposition so zerstört¹¹¹, daß auch eine andere tonale Zuordnung entstand, hat Greg in seiner Weise umgestaltet und bewußt eine andere Tonika gewählt? Vielleicht können statistisch vollständige Erhebungen solcher Sachverhalte hier noch einen Anhalt für Hypothesen geben; die Annahme, daß es eben zwei verschiedene Entwicklungen aus einer

¹⁰⁹Man könnte sich natürlich vorstellen, daß AR hier die ursprüngliche Vorgabe, die man Greg zuweisen will, deshalb verändert habe, weil die Formel in AR strikt eine Schlußformel darstellt; nur wird man auch für diese Ansicht keinen Beweis finden können.

¹¹⁰Auch hier begegnet, wie bereits bemerkt, der Umstand, daß, nun, AR einen Ton tiefer als Greg die gleiche Kontur singt, besonders deutlich auf dem in AR verzierten rezitativischen Ablauf *et ne despeviris ...*; die Gemeinsamkeit der „Satzweise“ in beiden Fassungen ist klar. Der Unterschied des *tuba*-Tons, *c* in Greg, *h* in AR ist dagegen nicht so trivial, daß man hier eine „Verwechslung“ annehmen dürfte: Es handelt sich um die Lage des Halbtons: *c* könnte zu *h* nur „werden“, wenn man *b* singt (bzw. entsprechend vice versa). Weil diese Verschiebung für die Melodie insgesamt gilt — dies betrifft die um einen Ton tiefere Tonartzuordnung —, bleibt natürlich die Frage nach der Rolle von *b/h* in der Urfassung: Ein *b* verstanden als durchgehender Ton würde eine Projektion der Melodie auf die *finalis E* „statt“ *F* begründen können. Auch hier bleiben offensichtlich einige Fragen, die auch die Notation selbst in AR betreffen können.

¹¹¹Vergleichbares könnte man übrigens auch von den Tropen sagen, die durchweg die gestaltmäßigen Beziehungen der Teile eines gregorianischen Introitus zumindest stören; ob man hier ästhetische Regeln bestimmen kann, wäre zu untersuchen. Ohne entsprechende Arbeit hat man eher den Eindruck, daß die Tropen ästhetisch den häufig barocken Einkleidungen älterer Marienfiguren vergleichbar sind, also aus Gründen des ornamentalen Hervorhebens keine Rücksicht auf die „ursprüngliche“ Form nehmen; dieser Eindruck wäre aber eben noch durch genauere Betrachtung vielleicht zu revidieren.

gemeinsamen Grund- oder Urform gegeben haben dürfte, scheint methodisch die einfachste Lösung des Problems zu sein¹¹².

Hier jedoch interessiert die Art, mit der Greg seine Schlußwendung gestaltet oder umgestaltet, um einen Schluß wie *exaudi me* damit vertonen zu können, also eine Textstruktur, in der die Wortgrenze sozusagen auf die Pänultima fällt. Aus AR ist kein Hinweis auf die gemeinsame Vorgabe zu entnehmen, weil AR eben seine Normalformel für seine Tonart einsetzt. Daß aber die besondere Gestaltung der hier betrachteten Schlußwendung von Greg für den 5. Ton vorliegt, ergibt sich aus den gestalthaften Parallelen, z. B. der Setzung des *quillisma*, das den „chromatischen“ Wechsel in der Melodik sehr deutlich werden läßt, deutlicher als in der aus dem Int. *Requiem* bekannten Wendung. Einfallsreich ist auch die Relation des skalischen Auf- und Absteigens, aufgeteilt auf die drei *neumae*; man kann sich Guido vorstellen, daß er an solchen Beispielen seine Lehre der musikalischen Gestaltbildung darstellen konnte: Der übergeordnete Abstieg zur *finalis F* wird sequentiell durchgeführt, wobei noch eine allmähliche Reduktion des Umfangs der jeweiligen *neumae* erfolgt, fast möchte man an Guidos langsamer laufendes Pferd denken — Verf. ist geläufig, daß Guido diesen Vergleich auf rhythmische Sachverhalte bezieht, die Struktur der hier betrachteten Stelle läßt aber auch melisch ein solches „Ritardando“ erkennen, wozu man übrigens noch die rhythmische „Reduktion“ der Tondauern in der St. Galler Überlieferung vergleichen mag. Daß die Schlußbildung wie auch die Gesamtdisposition der Melodie in Greg ästhetisch von größerem Reiz ist, scheint keine völlig unpassende Bewertung zu sein. Gerade hier fiele eine — angebliche — Abstammung AR aus Greg auch nicht gerade als sinnvolle Hypothese ein, denn der Bezug der Schlußwendungen in Introitus des 5. Tons in beiden Fassungen ist zu deutlich, um eine solche Veränderung durch einen Redaktor von AR als einfach begründbar erscheinen zu lassen.

Angesichts einer ausreichenden Anzahl weiterer Beispiele der Gesamtformel in Greg wird man diese Bildung, die von der in AR ja nicht völlig verschieden ist — natürlich nur in Hinblick auf die drei letzten *neumae* —, als genuin dieser Fassung zugehörig ansehen dürfen. Wenn es nun Varianten wie z. B. im ersten hier zitierten Int. *Circumdederunt me* in Greg gibt, wird man notwendig die Frage stellen müssen, ob und inwieweit die jeweiligen Gestaltungen einer heuristisch anzusetzenden gemeinsamen Vorgabe beider Fassungen näher stehen könnten, also die Frage stellen müssen, ob die stärker individuellen Varianten oder die weitergehend formelhaften dem Ursprung näher stehen. Es handelt sich um das generelle Problem, ob es Individualisierung oder Verformelung als jeweilige Entwicklungsmomente gegeben haben mag. Diese Frage zu stellen ist deshalb nicht ganz ohne Reiz, weil eine neuere, sich sicher als der diesbezüglichen Weisheit allerletzten Schluß verstehende Deutung die Relationsbestimmung beider Fassungen, nicht nur, auf der a priori Behauptung aufbaut, formelmäßig stärker regulierte Formen müßten notwendig die spätere Fassung darstellen, mehr von Individualität bestimmte Formen Zeichen der älteren Fassung sein, ja sogar der genetischen Urfassung. Die Möglichkeit einer Individualisierung als sekundärer Gestaltungsfaktor wird damit ausgeschlossen.

¹¹²Was bekanntlich keine neue Hypothese darstellt!

So schön und vor allem methodisch vereinfachend eine solche a priori Überzeugung auch anmutet, sie muß nicht richtig sein, wie schon ein Blick auf die angeführten Beispiele zeigen kann — Formelhaftigkeiten oder „Symmetrien“ gibt es in beiden Fassungen auch jeweils unabhängig voneinander; vor allem scheint es doch recht vorschnell, Melodien bzw. Melodiefassungen ausschließlich nach den Stellen als genetisch abhängig zu bestimmen, die formelhaft regelmäßig sind. Wie die folgenden, sicher unmaßgeblichen, aber vielleicht doch nicht zur Gänze unnötigen Betrachtungen andeuten können, sind die Grenzen von Regelmäßigkeiten, sowohl innerhalb jeweils einer Melodie als auch zwischen Melodien nicht immer so eindeutig „zu Gunsten“ einer einzigen Fassung zu ziehen, daß man aus der tatsächlichen größeren Häufigkeit bestimmter, die jeweilige Tonart vereinheitlichender finaler und auch initialer Formeln in AR generelle Schlüsse auf die Melodien insgesamt ziehen kann — wenn man sich auf jeweils nur bestimmte Stellen von Melodien beschränkt und darauf, wohl der Arbeitersparnis halber, verzichtet, die Melodien insgesamt, als einheitliche Gebilde zu betrachten, kann ein solcher Fehlschluß leicht entstehen. Deshalb seien im Folgenden meist ganze Melodien betrachtet, auch wenn eine solche Bewertung einer Gregorianischen Melodie als Kunsteinheit sicher den vereinten Protest aller Repräsentanten der strikten *oral tradition* Lehre veranlaßt. So wirft denn eine neuere Arbeit der Forschungstradition vor, den Choral wie Musik des 19. Jh. zu behandeln, was schon wegen der so anderen Natur der Sache ein absurder Vorwurf ist, andererseits aber einmal reflektieren sollte, wie ein so klar und eindeutig seit dem 9. Jh., „lesbar“ erst etwas später überlieferter Gesang einfach als improvisatorisch bestimmt wird (oder der Lehre wegen bestimmt werden muß), ohne daß man näher erklärt, warum dann eigentlich eine Notation erfunden wurde, die als eindeutig verstandene Formen überliefern will, nämlich intervallisch richtig. Dies sagt Hucbald bei seinem Hinweis auf die traditionelle, adiastematische Neumenschrift klar genug. Schon die kurzen einleitenden Bemerkungen zur Nutzung des Schlußkomplexes des Int. *Requiem* an einigen Beispielen kann wenigstens das eindeutig zeigen: Die Melodien weisen in der Verwendung von festen Gestaltkomplexen so viel Individualität auf, insbesondere in Greg, daß von da gesehen die Einzelbetrachtung, der Versuch, Gründe für Varianten aus ästhetischen Entscheidungen abzuleiten, nicht von vornherein abwegig ist. Der Gregorianische Choral ist eine auch individuelle Gestaltung aufweisende musikalische Kunst, eine andere Betrachtung der Melodien als nicht bis ins Detail reichende irgendwie variativ vage Melodik läßt sich nicht mit der Gestalt der so überlieferten Melodien, mit ihren zahlreichen Formtechniken, wie z. B. den musikalischen „Reimen“ verbinden. Es scheint daher eher sinnvoll zu fragen, warum man den Choral nicht auch, in bestimmten Ausmaß, als geschaffene und so wie aufgeschrieben gewollte Musik verstehen soll oder darf.

Die Verwendung von Teilen eines Komplexes, von Varianten und Verschiedenheiten der Einbindung von Formeln und die „Reaktion“ von deren Gestalt auf andere Kontexteinbindung ist ebenso wie musikalische „Reimbildung“ und musikalische Reaktion auf textliche Gleichheiten auf die jeweilige mögliche kompositorische Motivierung zu befragen: Man könnte sich hier einmal die Untersuchung von alternativen Formeln vorstellen, wie z. B. in Tractus des 8. Tons verschiedene Formeln mit gleichem Anfang oder gleichem Ende begegnen, d. h. fragen, was denn eigentlich der Unterschied, und damit vielleicht auch ästhetische

Grund einer solchen Variabilität sein mag, ohne gleich an ebenso tiefe wie vage Vorstellungen der Art denken zu müssen, wie die, daß der mittelalterliche Choralsänger eine völlig andere Einstellung zum musikalisch Gleichen gehabt habe als der heutige Hörer, oder doch wenigstens musikwissenschaftliche Professor; warum das der Fall sein soll, wird zwar nie belegt, das ahnungsvolle Raunen von der Alterität des Mittelalters, die Anrufung von so interessant anmutenden Bezeichnungen wie *mouvance* etc. muß da doch ausreichen.

Als Beispiel für die Differenzierungsfähigkeit der Zeit hinsichtlich musikalischer Gestaltbildung könnte man hier an die Initialformeln des Tractus der 2. Tonart denken, die hier mit der einen Formel von AR verglichen werden mag — die Parallelität aller Formeln ist klar, die Unterschiede recht gering, aber doch klar erkennbar:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'AR' and contains a melody with a high peak. Below it are the lyrics 'Do-mi ne,'. The middle staff is labeled 'Greg' and contains a simpler melody. Below it are the lyrics 'Do-mi- ne,'. The bottom staff is also labeled 'Greg' and contains a melody similar to the middle staff. Below it are the lyrics 'De-us,'.

Alle drei Versionen sind nicht nur zu Anfang identisch — die Tonrepetition von AR kann man als Ornament qualifizieren —, sondern haben auch im Folgenden gleichen Tonraum und gleiche Gliederung; drei Lagen erscheinen, die Anfangsformel mit ihrem Aufstellen des tonräumlichen Maßstabs, die Lage auf der Tonika und schließlich der Tonraum mit Höchstton *F*, in AR einmal überboten durch *G*, was Greg sinnvollerweise hier noch vermeidet (da erscheint dieser Höchstton erst im folgenden Abschnitt). Das Schlußmelisma gestaltet AR in der Form *a b c b*, unter Nutzung der häufigen Floskel der „rollierenden“ Gestaltung der kleinen Terz, *DFED*; Greg kennt auf *Deus, Deus* nach der klar „symmetrischen“ Folge der vier *torculi* eine vergleichbare Bildung, merkmalsarme Umspielung, der als „symmetrisches“ Element jeweils der gleiche *climacus FED* angeschlossen ist, nebst Kadenz. In *Domine* dagegen ist nach fast identischem Aufstieg eine Einbeziehung der Trillerfigur in eine „symmetrische“ Bildung zu hören: *EFEF FE FD* wird leicht verändert wiederholt als *EFefd*, was „fehlt“, ist also die Tonrepetition vor den zwei *flexae*. Die Bemühung um solche „Symmetrie“ ist in allen drei Fassungen deutlich erkennbar — und die differenzierte Überlieferung zeigt deutlich, daß man nicht etwa nur heute die nicht etwa im intervallischen Rahmen und der Gesamtdisposition liegende Übereinstimmung als gleich gehört und gedacht haben kann, sondern auch die angedeutete „symmetrische“, ja „motivische“ Gestaltung als jeweils identisch erlebt haben muß, als jeweils von einander unterschieden. Das aber wiederum bedeutet, daß man entsprechend alle Melodien genau auf der Ebene, die auch Guido von Arezzo als hierarchisch unterste der Gliederungshierarchie ansetzt, nach der ästhetischen Bedeutung von melodischer Gestalt nicht nur fragen kann, sondern muß. Dies gilt natürlich auch für Varianten der

Überlieferung, die nicht einfach ohne Klassifizierungsversuch einfach allgemein als Zeichen der immer so angenehmen Vagheit irgendwelcher *oral tradition* Unbestimmtheit vorgestellt werden können, sondern auch immer und zunächst auf eventuelle ästhetische Gründe befragt werden müssen, wie dies exemplarisch D. Hughes vorstellt, worauf noch eingegangen wird.

Ein anderes Beispiel kann der Anfang des 2. Versus ebenfalls in Tractus des 2. Tons abgeben, hier ebenfalls am Beispiel des Tract. *Deus, Deus meus* zitiert (D_3 nach Apel):

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 for the word 'Lon-ge'. The 'AR' staff shows a more complex, multi-measure melisma for the 'Lon-' part, while the 'Greg' staff shows a simpler, more direct melisma. The notes are square and the staves are five-line systems.

Es wird wohl niemand übersehen bzw. überhören können, wie motivisch das Melisma in Greg gestaltet ist, kompositorisch genutzt wird einmal die Transponierbarkeit melodischer Wendungen, also die, trivial voraussetzende, Transpositionsinvarianz melodischer Gestalten, denn die Folge von gleichen melischen Konturen auf verschiedener Tonhöhe, das Prinzip der melodischen Sequenz ist hier zu offenkundig, um etwa als für die Hörer der Zeit gar nicht bemerkbar verdeckt werden zu können; zum anderen aber macht der Komponist auch Gebrauch vom Prinzip der Ähnlichkeit, wenn er jeweils die erste und die letzte der vier Gruppen nicht mit Sekundschritt, sondern Terzsprung endet, *GFFD ... aGGE*, worauf die Schlußwendung folgt. Im Vergleich zu AR wird deutlich, welche Bedeutung eben diese Potenz von Musik zur komplexen Gestaltbildung in Greg hat; auch wenn man die beiden *torculi* und die jeweils vorausgehenden zwei Töne als Transposition der gleichen Gestalt bewertet — und warum sollte man das nicht? —, so ist doch der Unterschied hinsichtlich der Nutzung solcher „Symmetriepotenz“ musikalischer Gestaltbildung in beiden Fassungen deutlich. Auch dies ist ein Hinweis darauf, daß die musikalische Formbildung auf der Ebene der *neuma* im Sinne von Guido wirklich ernstzunehmen ist, will man den Choral ansatzweise verstehen — und im Gegensatz zu anderen ästhetischen, unabdingbaren Faktoren, die nur durch Voraussetzung einer Empfindungsgleichheit mit der Entstehungszeit angedeutet werden können, sind solche „Symmetrien“ rational feststellbare Gegebenheiten, die nicht durch irgendwelche oben angedeuteten Vagheiten einfach als nicht beachtenswert eingestuft werden können — selbst wenn diese Art des Blicks auf, oder besser über den Choral erheblich Arbeitserleichterung bietet, weil nicht über die Melodien, sondern irgendwelche Abstrakta frei geredet werden kann, zudem noch mit dem Postulat, das Eigentliche, Große und Bedeutende sehen zu können, das die naiven Einzelheitenbetrachter zu sehen gar nicht in der Lage wären: Die Deutungsmöglichkeit, die Guido formuliert hat, sie ist choralische, Gregorianische Wirklichkeit, nicht etwa ein Wahn.

Hier geht es daher konkret nur darum, die — eventuelle — Besonderheit der Melodie des Int. *Requiem* zu bestimmen, denn damit ist schon fast die Melodie als Ganzes erfaßt, aus dem genannten Grund des darin so weitreichenden musikalischen „Reims“. Klar ist in den

bisher zitierten Beispielen, daß Greg in der Bildung einer Formel oder besser der mehrfache (hier in Greg offenbar nur zweimal) Verwendung findenden Schlußwendung sozusagen um eine Neume weiter geht als AR, wobei die Unterschiede zwischen beiden Fassungen „nach vorn“ naturgemäß größer werden: AR hat nur im Int. *Laetare Ierusalem* auf *consolationis vestrae* den Höchstton *d*, der in Greg zur Gesamtformel ebenso gehört wie der auffällige *climacus resupinus*¹¹³ *dcGa*; die Annahme einer — angeblichen — und dann auch noch direkten Abstammung AR aus Greg erweist sich somit als höchstgradig schwer akzeptierbar, denn warum hätte AR ausgerechnet diese gestalthaft auffälligen Merkmale „zersingen“ oder bewußt auslassen sollen? Man wird also auch hier sehr gut daran tun, von einer gemeinsamen, oft noch klar erkennbaren, oft auch nicht mehr faßbaren Vorgabe zu sprechen, aus der in jeweils stilistisch eigenständiger Entwicklung eigene Formen entstanden sind: Die Annahme, alle Unterschiede zwischen AR und Greg so irgendwie auf das Konto der schon als methodischer Ansatz vagen Vagheitslehre der strengen *oral tradition* Vorstellungen zu schreiben wird dadurch nicht gerade überzeugender, daß die Melodien ganz klar einzelne Melodiegestalten ganz eigenständig nutzen und wiederholen können. So etwas findet man z. B. im Int. *Deus in loco sancto*, wo AR eine musikalische „Assonanz“ genau entsprechend der textlichen Vorgabe, *Deus in loco sancto suo Deus qui habitare facis ...*, also durch Setzung einer identischen und als solche klar erkennbaren melodischen Gestalt, eines Motivs oder einer *neuma* aufnimmt bzw. aus dieser textlichen Vorgabe eine musikalische Form bildet, wogegen Greg in auch sonst anderer Vertonung keine Rücksicht auf dieses „Angebot“ des Textes zur musikalischen Formbildung nimmt. Das sind klare Formunterschiede, die man, leider, nicht so einfach unter der *oral tradition* Vagheitskategorie klassifizieren kann. Um nicht zu falschen Vorstellungen Anlaß zu geben: Natürlich gibt es auch Stellen, in denen nur Greg derartige „Reime“ oder „Assonanzen“ des Textes auch musikalisch nutzt.

Ein Beispiel, bei dem ein rein musikalischer Reim gesetzt wird, ist der Int. *Dicit Dominus: Ego*, in dem nur Greg den ersten Halbschluß mit dem Vollschluß musikalisch „reimt“, übrigens mit einer Variante der hier betrachteten Schlußformel, die zudem noch beim ersten Halbschluß eine größere Ausdehnung als zum Schluß hat — AR kennt diesen musikalischen „Reim“ nicht, obwohl auch AR ein aufwandsmäßig fast responsoriales Melisma setzt, zudem ist die Tonart der Fassungen dieses Int. hier verschieden.

Auch die rein musikalische, sehr auffällige „Assonanz“ zwischen *Dicit Dominus: Ego cogito cogitationes* kennt nur Greg (Turco klassifiziert diese Melodie mit Recht unter den *Introïts non comparables*); dabei handelt es sich um eine gestaltmäßig markante *neuma*, deren Sinn an den beiden Stellen deutlich wird, wenn man sich die jeweiligen Folgen anschaut: Sie ist gestaltmäßig „verfestigter“ Maßstab der beiden Aufstiege, also ein auf zwei in Relation stehende Abschnitte „verteiltes“ Aufsteigen, deren erster nur den Ton *a*, deren zweiter aber, und das sozusagen nachhaltig oder endgültig, den Hochton *c* erreicht; das zu erleben wird durch den jeweils identischen Anfang, dessen tiefe Lage neben seiner Gestalt ein zusätzliches markantes Merkmal darstellt, natürlich viel bewußter erlebbar als bei einem weniger markan-

¹¹³Diese nicht „originalen“ Namen werden nur der Orientierung halber verwandt; daß ein *climacus praebipunctatus* eine sprachlich etwas merkwürdige Bildung darstellt, ist klar; sie kann aber genau das Gemeinte aussagen.

ten und jeweils identischen Anfang; Greg komponiert hier also ganz im Sinne von Guidos Modell des Sinns von Musik: Die Relation von aufeinanderfolgenden Abschnitten zueinander auf ganz verschiedener hierarchischer Ebene ist Kompositionsfaktor. Auch da kommt man mit den so angenehm vagen Modellen der *oral tradition* „Dogmatik“ offensichtlich nicht weiter, man muß die Chormelodien als musikalische Kunstwerke betrachten¹¹⁴.

Ein weiteres Beispiel, nun wieder mit dem hier betrachteten Motiv, findet man im Int. *Domine in tua*:

spe- ra- vi:

bzw. der Schluß:

¹¹⁴Wem an semantischer Deutung von Musik gelegen ist, deren Bezug zu barocken „Figuren“ und späteren semantisch belegten Figurationen nicht beweisbar ist, kann das natürlich auch tiefstsinig deklamatorisch oder sonst wie deuten: *Dicit Dominus: Ego cogito* reicht nur bis *a*, wobei das *Denken* herausgehoben sein müßte, weil der Komponist wie nicht ganz unüblich für mediale Kadenz vor einer solchen bzw. in einer solchen den letzten Akzent musikalisch umsetzt, *Ego* ist dagegen unwichtig — wenn man in dieser Art deuten wollte. Dann aber steigen *cogitationes pacis* von ebenso tief beginnenden *cogitationes* bis zum *Frieden*, der den Ton *c* erreicht, übrigens wieder in einer kadentiellen Situation; und dann, um die besondere Friedlichkeit der Gedanken Gottes deklamatorisch herauszuheben wird im folgenden Abschnitt ein geradezu responsoriales Melisma gesetzt, das sozusagen über die Akzentbeachtung hinausreicht — und auch da wird wieder, wenn auch nicht von vergleichbar tiefer Lage, der Ton *c* erreicht — Dialektik in der Deklamation? Und wieder geht es weiter, wenn der gleiche Höchstton nochmals auf *invocabitis* erreicht wird, wieder einmal in direktem Bezug zu einer Kadenz. Aber nochmals wird der Höchstton erreicht, ganz zum Schluß auf *de cunctis locis*; wer wird hier nicht an die barocke „Figur“ denken, die Allaussagen durch großen Ambitus wiedergibt? Nun, vielleicht derjenige, der sich die musikalische Gestalt der Melodie einmal an sich ansieht, und dabei nicht deshalb, weil ein musikalischer „Reim“ zwischen *non afflictionis* und *de cunctis locis* besteht, eine tiefsinnige theologische Beziehung zwischen den beiden „betroffenen“ Wörtern ansetzt, sondern eben die Möglichkeit beachtet, daß auch der Gregorianische Komponist komponiert hat, seine Melodien musikalisch sinnvoll gestaltet hat. Dann wird man zu dem Ergebnis kommen, daß er hier die Möglichkeit zur Einschnittsbildung sehr geschickt genutzt hat, eine musikalisch wirkungsvolle Gestalt zu finden; der Höchstton, mit *h*, bestimmt die Mitte der Melodie, die Lage wird dreimal erreicht, danach kommt, mit *b*, ein allmählicher „Rückzug“ in tiefere Lagen, was nur ganz zum Schluß verlassen wird, womit die Entfernung aus der typischen plagalen Lage Gestalt findet. Natürlich sind solche hinweisende Beschreibungen nicht fähig, zu tiefen und tiefsten Assoziationen weiterzuführen, weiter und weiter in Höhen, die nur der Phantasie, um ein unzulängliches Wort zu gebrauchen, zugänglich sind, sie können vielleicht aber darauf weisen, daß der Choral Musik ist, oft genug musikalisch sehr sinnvolle: Man beachte nur einmal, wie der Aufstieg über *cogitationes pacis* gestaltet ist, wie da die verschiedenen Tonlagen erreicht werden, bis, und dann recht effektiv der Höchstton gesungen wird. Die „Wiederholung“ des Aufstiegs über *et non afflictionis* ist hier anzuführen, wo aber, u. a. durch den Einsatz von *b* ganz typisch, der (nun charakteristisch tiefere) Höchstton als Einleitung der Kadenz fungiert; man beachte etwa die jeweiligen Spitzentöne der aufeinanderfolgenden *climaci*. Und ist dann nicht die nochmalige Wiederholung des Höchsttons, diesmal besonders „lange“ gesungen, eine Überraschung, rein musikalisch erlebt?

AR

Greg

tri- bu- it mi- hi.

Detailed description: This block shows two musical staves for the phrase 'tribuit mihi'. The top staff is labeled 'AR' and the bottom 'Greg'. The AR staff features a melodic line with square neumes on a four-line staff, showing a specific rhythmic and pitch contour. The Greg staff shows a different melodic line for the same text, with a lower starting pitch and a different contour. The Latin text is written below the Greg staff, with hyphens indicating syllable placement: 'tri- bu- it mi- hi.'

Ersichtlich erstreckt sich in Greg der musikalische „Reim“ auf drei *neumae*, wobei der jeweilige Ausgangskontext verschieden ist. Die identischen *neumae* sind gestaltnmäßig merkmalhaft deutlich. Auch AR kennt eine gewisse Ähnlichkeit, nämlich in dem *porrectus subtripunctatus aGaaGF*, dieser kommt, anders „neumiert“, in der Schlußformel ebenfalls vor (*tribuit mihi*).

Nun findet man diese Floskel allerdings auch in anderen Int. der gleichen Tonart allein auftretend, so z. B. regelhaft als identisch repetierte Floskel im Int. *Respice in me et miserere*, allerdings nur in AR, Greg geht melodisch hier völlig andere Wege, die sich als dezidierte Kadenzbildung beschreiben lassen:

AR

Greg

vi- dehu- mi- li- ta- tem me- am

AR

Greg

et la- bo- rem me- um:

Detailed description: This block contains two pairs of musical staves. The first pair is for the phrase 'virehu-militatem meam'. The top staff is 'AR' and the bottom is 'Greg'. The AR staff shows a melodic line with square neumes, while the Greg staff shows a different contour. The second pair is for 'et laborem meum:'. The top staff is 'AR' and the bottom is 'Greg'. The AR staff shows a melodic line with square neumes, while the Greg staff shows a different contour. The Latin text is written below the Greg staves, with hyphens indicating syllable placement: 'vi- dehu- mi- li- ta- tem me- am' and 'et la- bo- rem me- um:'.

Daß in AR die angesprochene Floskel auf *et laborem* nicht bis zu ihrem üblichen Tiefton *F* reicht, erklärt sich aus dem Folgenden, kann also als eine Art Nichtbeachtung klarer Silbengrenzen bewertet werden. Daß AR hier Floskeln reiht, sozusagen ein besonders aufwendig „bewegtes“ Rezitativ anführt, und Greg genau an dieser Stelle völlig andere Melodiebewegung kennt, ist ersichtlich und läßt natürlich die Frage stellen, ob nicht etwa genau diese Floskelhaftigkeit schon Merkmal der Urfassung war, die Greg nicht übernehmen konnte oder wollte — wenn man einmal diese Richtung der Abstammung anzunehmen versucht —, weil einmal hier eine auch tonräumlich deutliche Zäsur vom Text her sinnvoll ist, zum andern hier aber auch die gesamte Disposition der Ambitus in den Abschnitten einen Kontrast durch Tief-lage fordert — man betrachte, daß im Abschnitt davor, *et pauper sum*, mit *e* der Höchstton dieser Melodie erreicht wird, der, auch hier ganz anderes als in AR, in Greg gestalthaft ge-

radezu verfestigt wird, in einer Art von *ouvert-clos*, bzw. $\alpha \beta \alpha \beta'$ Form: Der tonräumliche Höhepunkt, der auch bewegungsmäßig dynamisch zu erleben ist, führt in Greg als eine der gestalterischen oder kompositorischen Möglichkeiten dieses Stils zu einer gestaltmäßig herausgehobenen, „symmetrischen“ Form; der anschließende, hier zitierte Abschnitt führt dann nach unten bis zum Tiefstton, der nächste, ebenfalls zitierte, erreicht nochmals und sozusagen für lange Zeit, immerhin mit einer *langen* Neume, den Hochtton *b*: Die gesamte tonräumliche Disposition der einzelnen Abschnitte ist also wohlgeplant, man muß von „komponiert“ sprechen.

Von Interesse für die gestellte Frage nach dem musikalischen Reim im Int. *Domine in tua* ist nun aber das Auftreten der angesprochenen Floskel eben als Floskel, die einfach wiederholt werden kann, denn damit ist die Frage gestellt, ob im Int. *Domine in tua* nicht Greg eine in AR und damit vielleicht auch der gemeinsamen Vorgabe eher zufällige, vergleichbare Gestalt zur Herstellung einer exakten Identität zwischen den beiden Kadenzen nutzt, d. h. diese bzw. eine ähnliche Vorgabe so interpretiert bzw. kompositorisch redigiert haben könnte. Eines muß man in Hinblick auf AR dabei beachten: Die Schlußformeln sind da offensichtlich — dies bedürfte natürlich einer statistisch vollständigen Verifizierung — strikt auf die Vollschlüsse bezogen, wogegen Greg ohne Schwierigkeiten solche Formeln im Innern, gelegentlich sogar nur im Innern, ebenso wie zum Vollschluß nutzen kann, wie es eben die kompositorische Willkür oder das ästhetisch stilistische Wohlgefallen fordert. Zumindest wird damit die Annahme plausibel, daß Greg sehr wohl gegenüber der gemeinsamen Vorgabe selbständige und sekundäre Entwicklungen aufweisen dürfte, und zwar (u. a.!) an Stellen, an denen AR eher, mit der notwendigen Vorsicht formuliert, archaische Züge zeigt.

Für die hier betrachtete Form des Int. *Requiem* heißt dies aber, daß die da, und da — unter den Introitus des 5. Tons¹¹⁵ — allein als musikalischer „Reim“ verwendete komplexe

¹¹⁵In den Responsorien stellt dies keine Besonderheit dar, wie z. B. das Resp. *Immisit Dominus* zeigt, wo Halbkadenz *de costis ejus* und der Vollschluß *sumpta est* mit eben dieser Komplexmelodie gestaltet ist; der Vollschluß erlaubt sich dabei sozusagen zusätzlich noch eine motivische Eigenheit:



de vi- ro su- o sum- pta est.

Hier liegt sozusagen eine dominante Wiederholung vor, die die Gestalt der Schlußformel verändern konnte. Auch im Resp. *In jejunio et fletu* kann diese rein musikalische „Reim“struktur beobachtet werden, wobei dieses Resp. die „ausgefüllte“ Form verwendet. Von Interesse für die bestehenden Alternativen ist das Resp. *Gabriel Angelus*, wo die erste Binnenkadenz, *in Zachariæ dicens*, mit der üblichen Wendung (also mit Terzsprung zu Anfang), der Vollschluß jedoch nur mit der letzten *neuma* bestritten wird, also so wie im Int. *Circumdederunt me*, der oben zitiert wurde.

Angesichts der Möglichkeit einer Nutzung der Komplexformel auch im Inneren, also als musikalischen „Reim“ zwischen Binnen- und Schlußkadenz könnte die gleiche Erscheinung im Int. *Requiem* also vielleicht auch nur eine (neuartige?) Gattungsinvarianz des kompositorischen Vorgehens darstellen. Auch hinsichtlich dieser Parallele der Nutzung der Formel als musikalischer „Reim“ zwischen Binnen- und Vollschluß zwischen dem Int. *Requiem* und den genannten Responsorien besteht jedoch ein zu beachtender wesentlicher Unterschied: Die Ausdehnung der Responsorien führt zu einem so großen „Abstand“ zwischen den jeweiligen „Reimen“, daß diese Wiederholung der Formel nicht

Folge von *neumae* in Greg, anders als in AR, eine kompositorisch noch produktive, d. h. zur Bildung von Varianten fähige Gestaltung war, eben anders als, tendenzmäßig in AR, keine Formel, sondern ein Gebilde, das in verschiedener Weise nutzbar war; daß dies der Fall ist, kann man z. B. auch im soeben in anderer Hinsicht zitierten Int. *Respice in me* am Ende sehen:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) styles. The first example is for the text "et di-mit-te o-mni-a pec-ca-ta me-a,". The AR staff shows a highly rhythmic and melismatic line with many notes and some accidentals, while the Greg staff shows a much simpler, more regular line with fewer notes. The second example is for "De-us me-us." and shows a similar contrast between the more complex AR line and the simpler Greg line.

Damit ist die Gestalt des Int. *Requiem* als genuin dem Introitusrepertoire des 5. Tons zugehörig vorgestellt¹¹⁶. Man sieht auch, daß es vielleicht methodisch nicht ganz falsch sein dürfte, Schlußwendungen etc. nicht nur einfach als Beleg für Formeln anzusehen, sondern auch zu versuchen, die jeweilige Gestalt solcher Bildungen innerhalb der Melodien zu betrachten, in denen sie auftreten. Der kurze, natürlich noch zu erweiternde, Gang durch die Beispiele des Auftretens der aus dem Int. *Requiem* besonders — durch die da einmalige Wiederholung — bekannten Schlußwendung kann darauf aufmerksam machen, wie sich, besonders typisch für den Stil von Greg, an als gegeben vorauszusetzenden festen Formeln, hier „nach vorn“, freiere Gestaltungen anschließen können, die dann auf die folgende Vorgabe in eigener Weise reagieren; man kann dies im Int. *Exaudi Deus orationem* sehen, wo die Viersilbigkeit des „Schlußwortes“ *exaudi me* eine eigene Gestaltung hervorruft, man kann die Ausweitung in den Int. *Ecce* und *Laetare* sehen, die oben zitiert wurden, wo nicht drei *neumae* miteinander in der angedeuteten Weise korrespondieren, sondern vier, wo ein übergeordneter wesentlich für die Gesamtform ist. In Int. *Requiem* ist dies wegen der Kürze seines Textes anders, der „Abstand“ zwischen den „Reimen“ ist so gering, daß diese Struktur wesentlich für die Form ist; die Idee eines solchen „Reims“ ist in viel höherem Grad formbestimmend als die gleiche Erscheinung in den betreffenden Responsorien.

¹¹⁶Die Varianten von AR in Turcos Ausgabe haben einmal auf *dimittite* die Wendung, die in *MMM* II auf *dimittite* verteilt ist; der Anfangspes des zitierten Beispiels auf *omnia* dient in Turcos Varianten der Vertonung von *dimittite*, ob die Entscheidung 2:1 die korrekte Fassung wiedergibt, ist natürlich schwer zu sagen — und ersichtlich höchstens ein Beispiel für einen Schreibfehler hinsichtlich der Silbenverteilung.

Schwerer wiegt der Unterschied der hier zitierten Fassung und denen Turcos auf *omina peccata*: Hier singt die zitierte Fassung einen Ton tiefer.

Abstieg *d c b a F*, erfunden wird, mit einer markanten „Eröffnung“ dieser Abstiegsbewegung: Die erste *neuma* dieses komplexen Gebildes verläuft nicht skalisch, sondern mit Sprung, hat aber die gleiche Kontur wie die folgenden skalisch auf- und absteigenden *neumae*.

Und schließlich findet man die Gestalt der Wendung des Int. *Requiem*, vielleicht der ursprünglichen am nächsten, weil sie mit der von AR besondere Verwandtschaft zeigt, wo das Prinzip von *Ecce* sozusagen ebenfalls gewahrt ist, wenn die erste konstituierende *neuma* mit einem, zudem den Ton *b* „umgehenden“ Terzsprung beginnt — auch hier ist ein (wahrscheinlich so zu qualifizierender) charakteristischer Unterschied zu AR nicht zu übersehen: Greg geht auch mit diesem gestaltmäßigen Gegensatz zu den folgenden skalischen Bewegungen sparsam um, ein Terzsprung findet nur einmal und zu Anfang, zum letzten Erreichen des betreffenden Höchsttons *c* statt. Man wird kaum umhin können, diese Sorgfalt der Beziehung zwischen der Gestalt auf der unteren Ebene der *neumae syllabaeque* mit der übergeordneten melodischen Bewegung eben nicht als irrelevante Erscheinungen einfach zu übersehen, so bequem dies auch sein mag, und so sehr Vagheitsvorstellungen z. B. strikter Observanz der *oral tradition* Lehre solche Betrachtungsweisen als inadäquat bewerten will oder muß.

Feststellen läßt sich also, daß AR und Greg beide eine deutlich verwandte Schlußwendung kennen, d. h. die dreiteilige Komplexform wohl bereits in der gemeinsamen Vorgabe bestanden haben dürfte¹¹⁷ — ein Beispiel wie der Int. *Exaudi Deus* in Greg und AR, der oben zitiert wurde, wie auch, allerdings nur in Greg, das Beispiel des Int. *Domine in tua* zeigen, daß vielleicht eine ältere Schicht noch eine nur zweiteilige Schlußwendung kannte, deren „Ausbau“ nach vorn zu einer auffälligeren Komplexform aber bereits von der gemeinsamen Vorgabe weitgehend geleistet worden sein dürfte — sekundäre Angleichungen sind natürlich immer denkbar, letztlich zu jeder noch produktiven Zeit. Darauf verweisen auch Beispiele vornehmlich in Greg, die den Schluß der Komplexformel für Binnenkadenzen verwenden. Auch ist zu beachten, daß es noch eine Variante zu geben scheint, die man im Int. *Deus in loco* findet.

Nur Greg führt diese weitere Gestaltung nach vorn bei zwei Int. weiter, wie die Int. *Ecce* und *Laetare* zeigen; dabei dürfte der Int. *Laetare* den (nur in Greg) so charakteristisch erweiterten Schlußkomplex ursprünglich gehabt haben, denn nur da findet sich auch in AR als Höchstton des Abstiegs der Ton *d*; die Wendung könnte demnach auf den Int. *Ecce* ihrer Schönheit wegen übertragen worden sein — Schlußbildungen fallen ja ebenso auf wie Anfänge.

Der Hinweis von P. Dominicus Johner auf ein bestimmtes Responsorium könnte nun leicht in die Irre führen, wenn man daraus schlösse, daß die Wendung nur da auftritt; wie man sich leicht überzeugt, z. B. aus der immer noch vorbildlichen Arbeit von W. H. Frere, handelt es sich dabei um eine typische Wendung für den Schluß von Responsorien des 5. Tons, wobei es, wie zu erwarten, auch gewisse Varianten gibt, z. B. wenn man den Int. *Surge illuminare*

¹¹⁷Dabei ist der Umstand, daß die Anwendung dieser Formel auf bestimmte Introitus in AR und Greg nicht gleich ist, daß also die Formel nicht nur jeweils die gleichen Melodien gestaltet, zu beachten: Dies weist auf eine produktive Charakteristik, wobei *produktiv* im Sinne der Sprachwissenschaft verstanden wird; die Formel ist in beiden Fassungen noch selbständig anwendbar, was ja wohl kaum erstaunen kann.

beachtet, und z. B. mit dem Resp. *Beata Caecilia* oder *Vidiste Domine* und Hierusalem luge u. a. vergleicht — auch hier wird nahegelegt, daß die Wendung ihre komplexe Vollendung erst in einem zweiten, nicht von allen Responsorien mitvollzogenen Schritt gefunden hat, wenn man etwa das Resp. *Pange quasi virgo* zum Vergleich heranzieht. Diese Natur der angesprochenen Wendung als „wandernde“, hier die Gattungsgrenzen überschreitende Formel sei hier nur angedeutet, um das mögliche Mißverständnis vermeiden zu helfen.

Wie besonders die beiden Int. *Ecce* und *Laetare* zeigen, kann die Einbindung einer Wendung in den Kontext ein eigentlich kompositorisch schöpferischer Akt sein, der denn auch zu verschiedenen Lösungen führen kann — und hier kann man das Argument von Dihle anführen, da's ein freier Umgang mit Formeln eher ein Hinweis auf spätere, hier kompositorisch reflektierte Entstehung sein dürfte. Hinzu kommt aber noch der Umstand, daß die Formel in beiden Fassungen deutliche gestaltmäßige Verschiedenheiten aufweist¹¹⁸. Dies besagt, daß die Formeln als solche bewußt waren — darauf weist auch ihr „Verharren“ wenigstens als Ganzes in Greg als Wendung für den Volschluß —, aber als solche auch jeweils einer eigenständigen Gestaltgebung unterworfen sein konnten; und daß die Identität der Formel in so verschiedenen Melodien erscheint, macht die Vorstellung, die Zeit habe keine Fähigkeit gehabt, klar, genauso wie der moderne Hörer, zumindest von älterer, motivisch geformter und daher geistigen Ordnungsprozessen unterworfenen Musik, und eindeutig melodische Gestalten zu bilden und kompositorisch zu nutzen, eine Absurdität darstellen würde.

Was nun die Gestaltung des offensichtlich nicht ursprünglichen, nämlich nicht beiden Fassungen gemeinsamen Int. *Requiem* anbelangt, ist zu erkennen, daß der Komponist (eben nur in Greg) zwar sozusagen urgregorianisch denkt, er verwendet gegebene, sicher als schön empfundene Bildungen, allerdings zeichnet sein Vorgehen sich durch eine größere Freiheit aus: Die AR und Greg gemeinsamen und in der Verwendung der Formel parallelen Fassungen kennen die gesamte Wendung nur als Volschluß, Greg verwendet deren Schluß gelegentlich als Binnenschluß und als musikalischen „Reim“, aber eben nicht die gesamte Formel. Wenn der Int. *Requiem* hier eine Ausnahme darstellt, dann wird wohl doch eine etwas freiere Denkmöglichkeit erkennbar, die solche Formeln zwar natürlich, das ist gestaltmäßig unausweislich, als kadentiell ansieht, sie aber doch auch frei auch innerhalb der Melodie, also vollständig als Binnenkadenz nutzen kann.

Die offensichtlich aus der Tradition herrührende Restriktion der Nutzung der Gesamtformel nur für den Schluß, was durch ihre Stellung in den betreffenden Responsorien¹¹⁹ bestätigt wird, ist für den „neueren“ Komponisten nicht verbindlich, das ist nur noch die Gestalt der Formel. Und damit kann man wohl schließen, daß diese Gestalt gefallen hat, daß sie als passendes Formmittel zur Gestaltung nun der wesentlichen Formteile eines ganzen Introitus erschienen ist; ein Hinweis darauf, daß man nicht allein die Eigenschaft der Formelhaftigkeit, des häufigen und identischen Auftretens, sondern auch die Form selbst, ihre musikalisch ästhetische Bedeutung wenigstens in Betracht ziehen sollte, will man über die Choralmelodi-

¹¹⁸Von dem Problem abgesehen, daß AR hier gewisse Überlieferungsprobleme kennt, von denen nicht mit ausreichender Sicherheit zu sagen ist, ob Schreibfehler vorliegen, vgl. den Schluß des Int. *Laetare* in AR mit dem von *Deus in loco* etc.

¹¹⁹Die Wendung ist da aber nicht obligatorisch.

en adäquat sprechen. Und es ist ja wohl nicht der letzte Sinn einer Betrachtung des Choral, den Versuch zu machen, auf dessen Ästhetik einzugehen.

1.5 Ornamente oder Gestalt

Die Metzger Überlieferung nach Angabe des *Graduale Triplex*, das hier natürlich herangezogen wird, zeigt eine gewisse Unterschiedlichkeit zur Fassung des Gradualbuchs, vielleicht ist da der Terzsprung (auf *dona eis*) ausgefüllt¹²⁰. In St. Gallen dagegen könnte eine etwas andere silbische Verteilung zu einer auch etwas anderen Notierung geführt haben; von Interesse für das Gemeinte der rhythmischen Notation ist in St. Gallen, daß der Schluß des ersten Teils auf *eis*, vor dem Quilisma, lang auf *luceat*, ebenfalls vor dem Quilisma, kurz notiert ist — man wird daraus nicht unbedingt auf gemeinte etwa auch melodische Unterschiedlichkeit schließen können, sondern die Möglichkeit in Betracht ziehen müssen, daß die rhythmische Notation stärker einem sozusagen ausführungsmäßigen Gefühl unterworfen war, d. h. daß

¹²⁰Man wird wohl annehmen können, daß sowohl St. Gallen als auch Metz die unterschiedliche Akzentlage zu Anfang der „Reim“partie, nämlich *dona eis* zu - *luceat* (das Strichlein, -, soll die fehlende Silbe bezeichnen) sowie die verschiedene Silbenzahl zu einer anderen „Verteilung“ des Anfangs der „Reim“wendung genutzt haben: Der Unterschied zur Fassung des Gradualbuchs findet sich nur bei der Wiederholung, wo Metz offenbar den Schlußton des *scandicus* auf *dona eis* auf *luceat* setzt, St. Gallen dagegen irgendwie seinen *salicus* auf *dona eis* in einen *pes* „verwandelt“ hat; ein deutliches Zeichen dafür, daß die Redaktoren hier auf den Wortakzent geachtet haben.

Weniger leicht verständlich — und hier ist natürlich die Übersicht der wirklichen Fachleuten gefragt — ist die Vertonung der Silbe *dona eis* bzw. *luceat* in beiden Fassungen, denn St. Gallen setzt die „Reim“figur mit dem zwei „absteigenden“ Tönen auf *luceat* fort, wogegen der Aufstieg, auf *dona eis* auf *luceat* stattfindet, also eine Silbe „zu früh“, und dazu noch statt mit *langem pes* mit, offensichtlich die Terz ausfüllendem *salicus* (hinsichtlich der Setzung von *b* im Folgenden nicht ganz ohne Interesse). Die Melodik wird also verändert. Demgegenüber setzt Metz auf die zu *dona eis* „parallele“ Silbe einen *pes*, ohne daß damit der *salicus subbipunctatus* auf *luceat* etwas von seiner genauen Parallele auf *dona eis* verändert wird — vielleicht hat ja doch das Problem der verschiedenen Silbenzahl nebst verschiedener Akzentsituation die beiden Notatoren zu jeweils einer anderen, individuellen Lösung geführt, ausgehend von der Gemeinsamkeit des musikalischen „Reims“.

Man kann sicher einiges zu diesem „minutiösen“ Problem sagen, vor allem wird man die Statistik beachten müssen. Aber wird man fragen, wer soll den solche Quisquilien noch nachprüfen und beachten, das ist doch vulge gesprochen *Korinthenkackerei* — ja, aber wie soll man sich eigentlich über die Melodiegestaltung im Mittelalter klar werden, ohne solche Minutiosität? Durch Aufstellung weit über den so komplizierten Sachverhalten tronenden allgemeinen Theorien?

Ganz trivial aber ist eine Bewertung solcher „Minimalvarianten“, nicht nur zwischen verschiedenen Neumierungen, sondern auch zwischen musikalischen „Reimen“ wohl doch nicht, wie es eine Sichtweise der vagen Vagheit nahezu legen scheint (die Qualifikation *vage* wird deshalb angewandt, weil bisher keine solcher Thesen, abgesehen natürlich von ihrer präsumptiven Tiefe, hat angeben können, was denn nun eigentlich in den musikalischen Denkstellen, ob Gehirn eines einzelnen oder Seele einer *chant community*, überhaupt an musikalischer Gestaltvorstellung bestanden haben könnte; man steht als Bewunderer dieser so assoziationsreichen Sichtweise immer noch vor dem alles verhüllenden Schleier, was denn nun die betreffenden Sangeskundigen der *chant community* überhaupt musikalisch gedacht haben können, wenn denn Melodieformen überhaupt Objekte oder Träger musikalischen Denkens im Mittelalter gewesen sein dürfen. Was musikalisches Denken im Mittelalter war, sein darf und kann, weiß man ja jetzt endgültig.

hier eben keine so eindeutige Überlieferung vorlag wie im Fall der Melik¹²¹; daß also die rhythmische Notierung auch von gefühlten Nuancen abhängig(er) war, d. h. nicht immer eindeutige Strukturen wiedergibt. Auch dieser Unterschied kann aus der silbisch verschiedenen Verteilung herrühren. Auch hierauf soll hier, schon vorliegender Studien wegen, nur andeutungsweise hingewiesen werden.

Man sollte solche Erscheinungen auch in die Bewertung von Varianten sozusagen kleinerer Art einbeziehen: Zunächst wäre die Möglichkeit zu beachten, daß musikalisches Hören auch in der Hinsicht strukturbildend sein kann, als eine gegebene Grundform ornamentiert werden kann, ohne ihre Grundform zu verlassen, daß also Hörer wie Ausführender zwischen einer Ebene der Erscheinung von Ornamenten und einer Ebene der sozusagen eigentlichen Form unterscheiden kann, vielleicht sogar auf verschiedenen Ebenen — ein Beweis für diese Fähigkeit besteht darin, daß ein mit vielen Ornamenten überliefertes Klavierwerk von J. S. Bach als mit seiner weniger oder nicht ornamentierten Überlieferung identisch angesehen werden kann und so auch gehört wird (daß Ornamentierung auch bis zur Unkenntlichkeit führen kann, hat damit nichts zu tun; hier interessiert nur die Existenz solcher Ebenen). Auf die notierte Überlieferung des Chorals bezogen — und eine andere gibt es ja nicht — wird man jede nicht eindeutig die Gestalt verändernde Variante auch als notiertes bzw. nichtnotiertes Ornament bewerten müssen, auch wenn man nicht unbedingt eine klare Antwort auf die Frage, ob eine Variante vorliegt, erwarten kann. Sodann wird man immer die Frage nach kompositorischer Bewußtheit stellen müssen. Als Beispiel sei die Gestalt der Schlußwendung im Int. *Exaudi Deus*, die oben zitiert wurde, angeführt: Im Gegensatz zu den meisten anderen Belegen der Wendung weist diese Melodie den (sonst) so charakteristischen Terzsprung nicht auf, sie füllt sozusagen den Sprung aus, wie man oben. s. 1.4 auf Seite 216, auf dem abschließenden *exaudi me* sehen kann (AR ist hier als Maßstab unbrauchbar wegen der anderen Tonartzuweisung und damit Nutzung einer anderen Finalformel).

Daß hier nur eine ornamentale Ausfüllung eines Sprungs vorliegt, eine durchaus denkbare Erscheinung, könnte man in St. Gallen wie auch in Metz daraus entnehmen wollen, daß der erste „Ausfüllungston“ (hier sind die betreffenden Töne unterstrichen), *ahchaG*, eindeutig *kurz* notiert wird, wogegen das Gradualbuch ein Quilisma setzt. Andererseits ist der zweite

¹²¹Dies soll heißen, daß das Gemeinte einer rhythmischen Erscheinungsweise bestimmter Melodien und Melodieteile nicht so klar rationalisierbar war, wie dies bei der Melik mit den Tonhöhen der Fall sein konnte. Das eindeutige Bezeichnete, wie es die rhythmischen Notationen in klaren Zeichenoppositionen kundtun, könnte also in jeweiliger Einzelsituation auf ein weniger klar definiertes Gemeintes reagiert haben müssen. Dies sei jedoch nur als mögliche Arbeitshypothese zur Erklärung von rhythmischen Notationsvarianten melisch eindeutig identischer Passagen angeführt: Es könnte sein, daß die rhythmische Ausführung — in bestimmten Grenzen! — (eher) als variable Modalität verstanden wurde, die die gemeinte Formidentität nicht betrifft. Schließlich setzt die wirkliche Rationalisierung der rhythmischen Erscheinungen eindeutig erst mit der darauf zwingend angewiesenen Notation von Mehrstimmigkeit ein (die Vorstellungen einer prämodalen rhythmischen Notation werden in den angesprochenen Beiträgen des Verf. als das aufgezeigt, was sie sind, Vorstellungen ohne reales Fundament); dies heißt nicht, daß „dem“ prämodalen Mittelalter rhythmisch eindeutige Gestaltbildung unbekannt gewesen sein müsse, es bedeutet nur, daß, ausweislich vielleicht größerer Variabilität der rhythmischen Notierungen, die entsprechenden Notationsmittel in den entsprechenden Notationen möglicherweise eben eher als in Grenzen variable Ausführungsnuancen wiedergeben.

„Ausfüllungston“ in beiden Fassungen klar *lang* notiert, kein Hinweis darauf, daß dieser Ton als Durchgang zu betrachten wäre, metrisch besitzt er in der Notation die gleiche Dauer wie die anderen, ja in Metz wird der folgende Ton *kurz* notiert. Hinzu kommt aber noch ein Merkmal: Der Terzsprung ist nicht nur ein markantes Anfangs„signal“, sondern stellt auch eine Vermeidung des hier „chromatischen“ Tons *h* dar: Die folgende *neuma* ist explizit mit *b*, und zwar als Hochtton überliefert. Wäre es also vermessen oder gar verboten, daran zu denken, daß der Abschnitt, *et exaudi me.*, ebenfalls mit einem *scandicus* bzw. *salicus* (je nach Überlieferung — vielleicht auch ein Hinweis darauf, daß es tatsächlich etwas wie „Zierneumen“ gegeben haben könnte?), also mit drei „aufsteigenden“ Tönen. Mit der anschließenden *clivis* ergibt sich eine gestalthafte Einheit, *FGa aG*, die im Folgenden überboten und gleichzeitig fortgesetzt worden sein könnte, *ahchaG abaGFGaGFG GF*. Schon der Bezug auf gleiche Schlußtöne läßt sich im Sinne einer Relation beider Teile des Gesamtabschnitts sehen. Kann man also wirklich ohne weiteres die Betrachtungsweise von Guido von Arezzo, dem ersten (und lange Zeit letzten) Theoretiker, der eine geschlossene und ausreichend komplexe bzw. (notwendig und sinnvoll) vage Theorie musikalischer Form und musikalischen Sinns formuliert hat, als anachronistisch und falsch bewerten, d. h. solche klaren Beziehungen zwischen den *neumae* eines übergeordneten Melodieteils, die man ja auch direkt hörend empfinden muß, wenn man überhaupt musikalisch zu hören in der Lage sein sollte — sicher ein etwas weitgehendes Postulat — einfach ignorieren¹²²?

Man empfindet gestaltnäßig als Folge von melodisch sinnvollen Kleinteilen geformt einen ersten, initialen Aufstieg, der auf der zweiten Silbe, *et exaudi me*, partiell ausgeglichen wird, sozusagen eine „Viertelkadenz“, worauf dann der nächste Aufstieg folgt, und zwar als skalische Tonfolge vergleichbar der ersten *neuma*; nur bedeutet der dann erreichte Höchstton keinen „Zwischenhalt“ vor einem erneuten Aufstieg, sondern das Extremum, das den Abstieg einleitet. Es ist klar, daß solche Umschreibung der Melodieführung an sich wenig mehr sagen kann als die notierte Melodie selbst; worauf es aber ankommt, den Hinweis auf eine auch gestaltnmäßige Relation zwischen einzelnen Stationen der übergeordneten Bewegung bzw. eine gestalthafte Formulierung der Bewegungsdynamik in einzelnen, aufeinander bezogenen (und ja auch hörend) beziehbaren *neumae*, kann eine solche Umsetzung melodischer Bewegung in Wörter vielleicht doch geben.

Damit wird aber auch deutlich, daß ein Verzicht auf Betrachtung jeder einzelnen *neumae sive syllabae partisque et totae melodiae* (kein direktes Zitat von Guido) nicht gerechtfertigt ist, daß die Variante der hier betrachteten Wendung im Int. *Exaudi Deus* also durchaus ganz bewußt komponiert sein kann und nicht notwendig eine Ornamentierung oder gar eine von den Sängern und „Herstellern“, bzw. vom Komponisten gar nicht bemerkte, im Rahmen des strengen Vagheitsgebots der strikten *oral tradition* Lehre zufällige andere Individuation einer von vornherein gar nicht genau festlegbaren Art von „Urform“ der betrachteten Wendung vorliegen muß¹²³. Man kann genügend Gründe angeben, auch ästhetischer Art, die hier eine

¹²²Es hat übrigens eine geradezu heilende Wirkung, wenn man Text von Guido liest, nachdem man bei den Höhenflügen nachrationaler neuerer Deutungskunst sich eines gewissen Schwindels nicht entziehen konnte; wie rational und klar formuliert doch Guido seine Objekte!

¹²³Und hier liegt auch der eigentliche Einwand gegenüber R. Ingardens „Herabwürdigung“ der

bewußte Gestaltung, eine Umgestaltung vermuten lassen: Denn von einer Art die Vagheit idealisierenden Idee einer melodischen Formel und deren notwendig nie klar zu bestimmenden Konkretisierung in einer jeweiligen oder jeweils zum Vortrag kommenden Melodie kann angesichts der Klarheit der Überlieferung der „normalen“ Formel ja nicht gesprochen werden; da müßte man sich schon andere, überzeugende Beispiele suchen, worauf man vielleicht in der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft warten darf, die einer der Großen dieses Fachbereichs wenigstens für sich schon heute erreicht zu haben des Glaubens zu sein scheint, wenn man seine Ausführungen so verstehen darf.

1.6 Zum Auftreten der Schlußwendung des Int. *Requiem* auch in Responsorien

In den Responsorien stellen übrigens die drei Alternativen, nur die Schlußwendung, die vollständige Wendung mit Terzsprung zu Anfang (wie im Int. *Requiem*), und die „ausgefüllte“ Form (wie im Int. *Exaudi Deus* oder eben im Resp. *In jejunio et fletu*), Gruppen statistisch ungefähr gleichen Gewichts dar, wozu, seltener, noch weitere Varianten kommen, wie etwa im Resp. *Caligaverunt oculi*, den man aber vielleicht doch eher der ersten Gruppe zuordnen sollte. Genannt seien für die erste Gruppe, also für die, die nur die Schlußneume verwendet, die Resp. *Dextram meam; Descendit Gabriel; Ecce vidimus; Pange quasi virgo; Erit in novissimis; Confiteamur nomini; Illuminare; Surge illuminare* und das bereits erwähnte Resp. *Gabriel Angelus*. Übrigens ist zu beachten, daß die reine Schlußwendung auch in

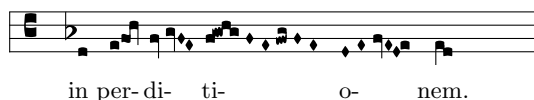
Notation von Musik, nicht darin, daß es „Betrachter“ gibt, denen auch die Partitur Ästhetisches sagen kann, sondern ganz konkret, weil die gemeinte Gestalt, das, was jeder hören sollte, sich in der Notation repräsentiert „wiederfindet“, nämlich das, was das immer Gleiche einer Komposition ist, was das Verbot bestimmter Melodien, unabhängig von der Art ihrer Ausführungen in Deutschland strukturell begründet, die Identität der Gestalt: Die Folge von Notenzeichen von Tönen einer Melodie gibt deren Gestalt an, raumanalog, was immanentes Merkmal der musikalischen Gestaltbildung ist — wenn man *Raum* als abstrakte Struktur betrachtet, z. B. hinsichtlich der Transpositionsinvarianz melodischer Gestalten. Man wird natürlich von einem Philosophen vom Rang Ingardens nicht erwarten können, daß er sich geistig um die Natur der raumanalogen Notenschrift bemüht, was wäre das für ein Abstieg in die Sachkenntnis. Hier scheint der Kantianer Michaelis einige Stufen der Erkenntnisleiter tiefer gestanden zu haben, wenn er Kants Unsinn, den Ton mit der Farbe in der Malerei zu parallelisieren, und daher die Musik für unfähig zur Gestaltbildung zu halten, zu widersprechen wagt.

Kants grobes Unverständnis, das sich dann auch noch in Abwertungen von Musik äußert, die durch W. Busch wesentlich besser formuliert sind (*Musik wird als störend oft empfunden ...*), ergibt sich einmal aus der Rezeption eines nur halbverstandenen Modells für das Licht von L. Euler, einem wirklich Großen, zum andern aus der Unfähigkeit, die traditionelle, sozusagen Pythagoräische Identifizierung von (scheinbar) rationaler physikalischer Natur und Wahrnehmung zu durchschauen, wie es Kant bei auch nur minimalem Aufwand für sein Thema hätte leicht erreichen können; er hätte, zumal da für den Nichtkenner der Griechischen Sprache eine Lateinische Übersetzung vorlag, nur den Namen von Aristoxenus beachten können, der durch den Zeitgenossen Mattheson für die Zeit ja nicht ganz ungeläufig war. Aber natürlich kann man auch hier vom Philosophen nicht den Abstieg zur Sachkenntnis verlangen. Daß man Musik auch lesen kann, scheint Kant restlos unbekannt geblieben zu sein; ob man das noch mit der Tiefe des Denkens rechtfertigen kann, dürfte eine andere Frage bleiben. Michaelis jedenfalls hat dies klar bemerkt.

anderen Tonarten zu finden ist, wie man etwa im Resp. *Emendemus in melius* sehen kann, das die entsprechende Finalwendung (und *neumae* davor) dreimal als musikalischen „Reim“ einsetzt; nicht ohne Interesse ist dabei die notwendige Transposition, die eine diatonisch skalische Veränderung impliziert, denn *DEFEDE ED* ist diatonisch anders als *FGaGFG GF* (bei W. Apel, *Gregorian Chant*, findet man die Beispiele auf S. 333 als d_1 und d_1 , vgl. auch S. 338, f_2 — hier nur als Binnenschluß auf dem Subton der Tonika *F*; die musikalische Reime, die im 2. Ton bestehen, erkennt man aus Apels Darstellung leicht, weil D_1 und d_1 gleichen End„reim“ haben; D_2 hat einen etwas verkürzten musikalischen „Reim“ mit D_1). Man beachte: Zu solcher musikalischen „Reim“bildung war kein „formelhafter“ Grund gegeben, das mußte der Komponist schon selbst jeweils entscheiden, oder eben, mit Abstimmung?, die *chant community*.

Der „normalen“ Gruppe, in der also die Komplexformel mit Terzsprung beginnt wie im Int. *Requiem*, gehören z. B. die Resp. *Beata Caecilia*; *Suscipe Jesum*; *Domine pater* (mit gewissen Überlieferungsproblemen hinsichtlich des *b*); *Sancte Paule Apostole*; *Hodie nobis* und das Resp. *Hierusalem luge* an — das letztere belegt übrigens die Praxis des Einschubtons wegen dreisilbigen Schlußwortes als auch in den Responsorien dieser Wendung eigenartliches Merkmal. Für die „ausgefüllte“ Fassung, also die, die statt *acaGabaG ...*, eben den Terzsprung ausfüllt, findet man Beispiele im Resp. *In jejuneo et fletu* (mit musikalischem „Reim“) oder in den Resp. *Benedictus*; *Ecce Dominus veniet* und im Resp. *Vidisti, Domine*.

So einfach hier auch die Bewertung dieser dritten Gruppe als bloße Ornamentierung auch zu sein scheint, ohne eine sorgfältige Prüfung möglicher Gründe aus dem Kontext heraus (und ohne einen Vergleich mit AR) wird man kein endgültiges Urteil abgeben können (hinzu kommt noch das Problem, wie dabei die Relation von *h* und *b* gemeint sein könnte): Betrachtet man etwa das Resp. *In jejuneo*, so findet man direkt vor Auftreten der betreffende Wendung „den“ Terzsprung bereits in der der Formel vorausgehenden Melodie verwandt:



Wer wollte sicher sein, daß hier nicht dieser Kontext zur Verwendung der „ausgefüllten“ Fassung geführt hat, daß also, wenn man von Ornamentierung sprechen will, deren Verwendung hier einen ästhetischen bzw. gestalthaften Wert hat, also nicht mehr nur als Ornamentierung, als als solcher zu verstehender Zusatz zur eigentlich gemeinten Gestalt anzusehen ist; daß der Binnen„reim“ angeglichen wird, ist denkbar, aber nicht notwendig, wie das Resp. *Vidisti, Domine* zeigt, wo das Binnenmelisma mit Sprung, der Vollschluß aber mit „Ausfüllung“ endet. Tatsächlich sind da die jeweiligen vorausgehenden Kontexte so verschieden, daß auch hier die (bequeme) Annahme eben eines gestaltmäßig irrelevanten Ornaments bzw. einer entsprechenden Variante auch nicht ganz problemlos durchsetzbar erscheint; natürlich wären zu einer stichhaltigen Argumentation ausreichende Bewertungen der Quellenlage, d. h. der Varianten in verschiedenen Überlieferungswegen anzustellen.

Hier soll nur auf das Problem aufmerksam gemacht werden, daß auch sozusagen mini-

male Varianten durchaus bewußter Gestaltung entstammen können — und wer kann im Einzelfall bei regionalen Unterschieden der Überlieferung auf solcher Ebene mit Sicherheit ausschließen, daß die Variante nicht (auch) eine bewußte Veränderung sein kann (oder darf)? Als absolute methodische Vorentscheidung scheint die Annahme, solche minimalen Varianten seien höchstens als Zeichen einer dem Choral und seiner Überlieferung naturgemäßen Vagheit des musikalischen gestaltmäßigen Denkens bzw. der entsprechenden Denkfähigkeit, oder eher Denkfähigkeit anzusehen, nicht a priori brauchbar zu sein. Solche Sichtweisen, die ein wenig an die Darstellung von Sokrates in den *νεφελαι* erinnern, müßten sicher nachweisen können, daß derartige Bildungen kompositorisch wirklich als zufällig anzusehen sind, oder als Ausfluß des Ablauf irgendeines, zum Erklingen von Musik führenden *Handlungsakte zu einem opus führen*¹²⁴ (s. o., Anm. 1.3.4 auf Seite 155): Die Aufgabe einer Beurteilung der überlieferten Gestaltung des Chorals auch in seinen „minimalen“ Varianten als kompositorisch bewußt gestaltet oder als zufälliges Ornament¹²⁵ kann nicht einfach dadurch als irrelevant bewertet werden, daß man den Choral so „minimaler“ Differenzierung seiner kleinsten gestaltbildenden Einheiten von vornherein als Möglichkeit abspricht. Auch wenn Guidos Theorie „zu spät“ entstanden ist, sie basiert auf einer Tradition des Chorals, die, wenigstens nach Guidos eigenem Zeugnis noch zahlreiche subjektive Traditionen gekannt haben muß (was einige Probleme macht, worauf hier ebenfalls nicht eingegangen werden soll). Guido jedenfalls, der vielleicht doch noch in einer lebendigen Choraltradition stand, vielleicht ja sogar einer lebendigeren, als sie modernen Deutern eigen ist, kennt als kleinste Formbausteine auch „minimale“ Bildungen. Sozusagen eine a priori Unfähigkeit „des“ Chorals zur Gestaltbildung im „Minimalen“ der Guidonischen *syllaba* vorzusetzen, ist vielleicht doch nicht der Choralweisheit allerletzter Schluß.

Zu beachten ist hier weiterhin, daß die Resp. auch des 8. Tons nicht nur die Verwendung der Endneume kennen, sondern zudem auch eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit der oben so bezeichneten 2. Gruppe aufweisen, nämlich der mit dem „ausgefüllten“ Terzsprung (W. Apels Formel g_1).

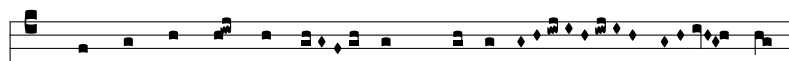
Dies erscheint übrigens nicht selten auch als musikalischer „Reim“ zwischen Halb- und Vollschluß (hier aus dem Resp. *Ecce sacerdos magnus*; die Liqueszenz im Vollschluß ist ein klassisches Beispiel einer augmentativen Liqueszenz — und damit auch ein Beispiel für ein wirkliches, nämlich entbehrlisches Ornament¹²⁶; was ist Gestalt bestimmende Struktur, was

¹²⁴Der bekannte vierte Anonymus übrigens beschreibt einige der *Handlungsakte*, die rein auf „dem Papier“ auszuführen sind; ob wohl der, der wahrscheinlich die Melodie von *Hirsch und Hinde* geistlich kontrafiziert hat, diese offenbar auch auf „dem Papier“ ausgeführte Tätigkeit nicht als *Handlungsakt* verstanden hat, auch wenn er dabei nicht notwendig konkret und laut singen mußte?

¹²⁵Es lohnt sich h i e r angesichts dessen, daß das Gemeinte durch die Beispiele erkennbar ist, kaum, mehr oder weniger tiefsinnige Erörterungen über die Bezeichnung *Ornament* anzustellen. Verf. will damit nicht etwa die Berechtigung und die Sinnhaftigkeit entsprechender Fragen der Relation zwischen einem musikalischen Gerüst und in bestimmten Abstufungen frei zufälligen Ornamentierungen an sich bestreiten!

¹²⁶Man darf wirklich dankbar sein, daß A. Hughes so genau weiß, was eine Liqueszenz war, und das auch noch ohne jede Literaturkenntnis, eine wirklich beachtliche Leistung: ... *it decorates a nasal consonant cluster split between two words*, *Patterns and paleography*, S. 304, *Music in Medieval Europe ...* edd. T. Bailey u. A. Santuosso, 2007: Wie sich Hughes wohl diesen *nasal consonant*

ist Ornament, kann man mehr oder weniger tiefsinnig fragen, übrigens nicht nur beim Choral):



qui in di- e- bus su- is pla-cu- it De- o:

bzw. der musikalisch „reimende“ Vollscluß¹²⁷:



cre-sce-re in ple-bem su- am.

Man könnte daraus folgern, daß der Zeit der Abfassung dieses Resp. und entsprechender Responsorien (W. Apels *group I*²⁸) der Unterschied zwischen 7./8.¹²⁹ und 5./6. Ton noch

cluster split bei Buchstabenfolgen mit *et* vorstellt; ein *nasaliertes t* — natürlich, für einen A. Hughes ist die Beachtung vorliegender Literatur völlig überflüssig, weshalb er auch in seinem Beitrag die regionale Aussprache als wesentlichen potentiellen Faktor der Choralüberlieferung ansprechen kann.

¹²⁷Natürlich kann eine ingenüose oder ein ingenüoser SemantikerIn — wenn zu solcher Tätigkeit wirklich der konkrete Geschlechtsunterschied wesentliche Voraussetzung sein sollte (wie das im Falle einer neuesten Deutung der Lieder von Hildegard begegnet) — hier eine vielleicht gar noch „theologische“ Beziehung im Text zwischen *Deo* und *suam* feststellen und tiefstsinngigste Folgerungen daraus ziehen wollen — hat sich allerdings dann mit der Frage auseinanderzusetzen, warum dieser musikalische „Reim“ auch in vielen anderen Responsorien gleicher Tonart an syntaktisch gleicher Stelle auftritt.

¹²⁸Welches Glück für die Choralforschung, daß Apel die bewährte analytische Methode beibehalten hat, den Formelaufbau der Melodien wiederzugeben und damit verfügbar auch für Vergleiche zu machen, ohne tiefste Vorstellungen einfach die Form dieser Musik zu erfassen.

¹²⁹Denn die Wendung findet sich identisch auch in den Resp. des 7. Tons, z. B. im Resp. *Tenebrae factae sunt*; wie zu erwarten findet man auch die Anwendung der Schlußneume allein, so z. B. im Resp. *Iste est frater vester* und, um den Sachverhalt etwas zu komplizieren, zwar nicht für den Vollscluß, sondern zwei sich musikalisch „reimende“ Binnenschlüsse. „Dafür“ weist das Resp. *Præcursor pro nobis* die Schlußneume nur am Vollscluß auf, „wogegen“ das Resp. *Isti sunt agni* die Wendung gar nicht nutzt, und das Resp. *Recessit pastor noster* die Wendung dreimal als musikalischen „Reim“ verwendet, darunter auch zum Vollscluß (mit einer Variante der vollen Formel, s. u.), dazu aber noch eine vierte Nutzung dieser Floskel verwendet, nämlich eine Terz höher verschoben, als ... *a cdehc ch*; und das sollen die Autoren getan haben, ohne zu merken, daß hier Halbtöne auftreten? Nun, wir heute merken es, weshalb nicht der geringste Anlaß zu erkennen ist, den Autoren dieser Melodie die gleiche Differenzierungsfähigkeit abzusprechen: Für die *Musica Enchiriadis* sind solche Verschiebungen der (dennoch) als gleich bezeichneten *neuma* triviales Mittel zum Aufweisen der Unterschiede von nur (noch) skalisch diatonisch verstandenen bzw. definierten Kirchentonarten. Und daß die *Musica Enchiriadis* eine neue — bzw. sehr alte — Möglichkeit der geistigen Repräsentation melischer Abläufe aufzeigt, nämlich die rationale der Antike, bedeutet natürlich nicht, daß sie ein völlig neues melisches Denken erfunden habe, eines, das nun zum ersten Mal die diatonische Verschiebung ein und derselben melischen Kleinform eben genau als Verschiebung ein und derselben melischen Kleinform denken kann, genau wie man dies heute erlebt weshalb man denn auch die gleiche Terminologie verwenden kann, ohne Angst vor Anachronismen haben zu müssen — und daß die *Musica Enchiriadis* ein wichtiges Beispiel für das *musikalische Denken des Mittelalters* ist, dürfte nicht zuletzt durch die Autorität von H. H. Eggebrecht für alle Zeit gültig erwiesen sein (wenn auch geäußert als Einleitung zu einem hinsichtlich der Forschungslage etwas merkwürdigen Buch).

nicht geläufig war; und tatsächlich ist rein intervallisch gesehen die Schlußfloskel, *FGaGFG GF* von *GahaGa aG* nicht zu unterscheiden. Damit war aber eine gemeinsame Nutzung der „wandernden“ Floskel von ihrer klaren Schlußfunktion durchaus naheliegend; schließlich sind Parallelen dazu vielfach zu finden.

Diatonisch eindeutig ist aber das, was dieser Schlußformel direkt vorausgeht; die Formel, die aus dem Int. *Requiem* geläufig ist, lautet (in „ausgefüllter“) Form: *abcaGabaG* ..., während die im soeben zitierten Resp. *Gahchahcha* ... lautet: Die Lage der Halbtöne ist verschieden, und zwar deutlich genug, weil im ersten Fall der Halbton über dem Anfangston liegt, im zweiten den Höchstton einleitet.

So gibt es ausreichende Komplexität, um eine statistische Aufstellung der Verwendung dieses Motivs in den Responsorien insgesamt zu rechtfertigen. Von Interesse erscheint die Frage, ob hier gegenseitige Abhängigkeiten angenommen werden müssen, wenn z. B. im Fall des Vollschlusses im Resp. *Recessit pastor*, eine Variante der für den 7. Ton üblichen Wendung zu finden ist, die der des Int. *Requiem* noch näher kommt (außerdem liegt ein musikalischer „Reim“ vor, nämlich zum vorausgehenden *tenebat primum hominem* sowie ein minimaler „Reim“ zu *fons aquae vivae*):



Hier ist ersichtlich durch die Alternative der beiden Tetrachorde bzw. von *b/h* auch intervallische Identität erreicht, so daß man von identischen Schlußwendungen auf verschiedener *finalis* sprechen muß. Eine solche Parallele scheint darauf zu weisen, daß tatsächlich „nur“ eine Verwendung einer „wandernden“ Formel vorliegt — ist dies aber die einzige Lösung? Denkbar wäre ja auch, als zweite Deutungsmöglichkeit, daß die gemeinsame Nutzung der diatonisch auf beiden *finalis G* bzw. *F* ja auch intervallisch parallelen Schlußneume jeweils vergleichbare Ausweitungen nach vorn generiert haben könnte, woraus gelegentlich dann auch konkrete, weiter reichende Angleichungen, einschließlich musikalischer „Reime“ erfolgt sein könnten.

Eine Entscheidung darüber ist vielleicht möglich, nämlich durch eine Überprüfung der Überlieferung, die die zitierte Gleichheit des Vollschlusses im Resp. *Recessit pastor* mit dem des Resp. *In jejuneo* (s. o., 1.6 auf Seite 234) als sekundäre Angleichung oder als eigenständige Bildung zeigen könnte, die neben die zitierte, offenbar wesentlich häufiger auftretende

Man kann auch von einer entsprechenden Invariantenbildung sprechen, also daß man die jeweilige Gestalt auch in diatonisch verschobener Gestalt, mit verschiedener Lage von Ganz- und Halbtönen als die gemeinte eine Gestalt verstehen bzw. denken und hören kann. Warum sollte diese Fähigkeit den Erfindern des Chorals fremd gewesen sein? Die angebliche *Alterität des Mittelalters*, welche geradezu gruselige Formulierung, dürfte kaum bedeuten, daß geläufige menschliche allgemeine Leistungsfähigkeiten wie die Fähigkeit zur Bildung der musikalischen Gestalt bzw. der entsprechenden Invariantenbildung den Sängern des Chorals vor der Rationalisierung verborgen gewesen seint sollte — der Choral beweist ja gerade das Gegenteil. Auch die Lektüre von Guidos Texten vermittelt, sicher nur für den einfachen Leser keineswegs den Eindruck von einer grundsätzlichen Alterität der musikalischen Denkfähigkeit „des“ Mittelalters.

Schlußwendung wie im Resp. *Ecce sacerdos* als Variante, resultierend eben aus einer, naheliegenden, Angleichung an die „ausgefüllte“ Formel, treten konnte — dann aber auch als bewußte kompositorische Entscheidung deren jeweilige Lokalisierung vor jeder weiteren Aussage natürlich zu überprüfen wäre. Dies leisten die Großen der Chorforschung sicher leicht — denn warum sollte man nicht eine bewußte kompositorische, gelegentlich wiederverwendete Variantenbildung voraussetzen dürfen?

Aus den ersichtlich viel zu knappen Hinweisen wird einmal klar, daß die Beantwortung der mit solchen Problemen gegebenen Fragen zwangsläufig auch von ästhetischem „Nacherleben“ abhängt, also immer von Subjektivität bestimmt sein muß, zum andern, daß eine adäquate Betrachtung dieses Beispiels statistische Vollständigkeit zu beanspruchen hat, z. B. auch hinsichtlich der Kontexte der zweiten Gruppe, der nämlich, die die Formel mit Terzsprung, wie der Int. *Requiem* beginnen. Die mit einer Kunstwissenschaft unvermeidbare Einbringung subjektiven Erlebens für die Beurteilung von Formen kann nicht deshalb unbeachtet bleiben, weil eine Betrachtung allein der Formelanwendung nebst Registrierung von Varianten und deren Verbuchung als irrelevante und natürliche „Schwankungen“ nicht als ausreichende Methode einer auch wissenschaftlichen Untersuchung des Chorals erscheinen kann: Der Choral ist, auch heute wirksam, musikalische Kunst, deren Wirkungsfaktoren vielleicht doch nicht völlig wirkungslos geworden sind, so daß man nach ihnen schon fragen darf, ja muß, wenn man ein wenig vom musikalischen Denken der Erfinder des Chorals erfahren möchte, ja vielleicht auch versucht, den Choral eben als Kunst erleben zu können.

Die damit verbundenen Probleme sind schon bei einer einzigen Formel deutlich genug. Von vornherein jedoch Unterschiede auf der Ebene der Gestalt von, in Guidos Terminologie, Elementarteilen wie (autonom musikalischen!) *syllabae* als minimalen gestaltmäßigen Bestandteilen von *neumae* als für die Chormelodien irrelevant anzusehen, erscheint Verf. nicht als adäquate Methode einer wissenschaftlichen Choralbetrachtung.

Hier wird also die — und zwangsläufig nur andeutungsweise durchzuführen — traditionelle Aufgabe ernstgenommen, vielleicht aus mangelnder Zukunftsfähigkeit, daß man die überlieferte Musik in ihrer Form auch im Detail ernstnehmen muß, also wenigstens hartnäckig den Versuch wagen sollte, Rechenschaft über jeden Ton, ja über jede *neuma*, ihre Gestalt und ihre darin vielleicht faßbare Relation zu den umgebenden *neumae* wie auch zu übergeordneten Abschnitten und gar zur ganzen Melodie abzulegen. Ein mühsames und selten zu eindeutigen Resultaten führendes Unterfangen, was sich aber aus dem unvermeidbaren Umstand ergibt, daß Musikwissenschaft mit einem ästhetischen Gegenstand, auch und gerade im Fall des Chorals, zu tun hat.

Die Frage nach einer gattungsmäßigen Ursprünglichkeit der hier kurz angesprochenen Schlußwendung kann natürlich gestellt werden, scheint aber nicht beantwortbar.

Mit diesen knappen Hinweisen auf Betrachtungsmöglichkeiten und Fragestellungen soll hier ein Rahmen gesetzt werden, in dem die folgenden, durchaus unterhaltsam gemeinten Ausführungen stattfinden sollen. Davor muß aber der Bedeutung des Sachverhalts bzw. des Autors ein kurzer Blick auf das Problem der *Segmentierung* im Choral geworfen werden, zu dem völlig neue Erkenntnisse vorgelegt worden sind, die, wenn man sie akzeptieren könn-

te, die hier angestellten Betrachtungen zum Choral vielleicht nicht obsolet, aber doch um wenigstens dreißig Jahre veraltet erscheinen lassen könnten:

1.7 Neueste Erkenntnisse, wie man den Choral analysieren kann, und ob die Notierung in Tönen gerechtfertigt ist

1.7.1 Parallelen zu Wort und Phonem in Musik?

Wie viel einfacher geht nun aber M. Haas mit dem Problem von Elementen der Melodie um: Nach ganz neuartiger Kundgabe der bedeutenden Erkenntnis, daß im Deutschen ‘*Eber*’ ... *ein Wort* sei, ‘*Ebrer*’ *eben nicht* (man beachte die feinsinnige Assonanz) sucht Haas in seinem gewichtigen Beitrag, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 224, nach den musikalischen Entsprechungen dieses Phänomens im altrömischen Choral. Die unbedarfte Reflexion, zudem noch mittelalterlich beeinflusst, würde hier vermuten, daß gewisse Differenzierungen notwendig sind, z. B. würde man dem Phonembestand, also grob dem, was man an Buchstaben schreibt (um im Rahmen des mittelalterlichen Denkens zu bleiben), also den überhaupt verwendeten klanglichen Merkmalen auf elementarer Ebene, die eine Sprache kennzeichnen, die Diatonik zuordnen¹³⁰, einschließlich der alternativen Tetrachorde — andere Töne als die vom diatonischen System bereitgestellten gibt es nicht bzw. darf es nicht geben (man denke an Jacobsthal). Allerdings zeigt gerade Jacobsthal, daß die Annahme, mit dieser Art von Diatonik das sozusagen intuitive Tonsystem des Chorals, in welcher Fassung auch immer, erfaßt zu haben, falsch ist — Haas müßte also bei seinem Vorgehen deutlich darauf hinweisen, daß man sich auf den späten Notentext mit seiner Diatonik nicht einfach verlassen kann; die *chant community*, also das, was man sozusagen normal als elementares Stilelement ansehen würde, nämlich die (natürlich nicht bewußt getroffene, sondern als Konvention entstandene) Auswahl der zulässigen Töne hat sich höchst wahrscheinlich in einem anderen (intuitiven) Tonsystem bewegt, als das von Haas verwendete Corpus benutzt oder kundtut.

Nach der Bestimmung dieser untersten Stilebene wäre dann der nächste Schritt die Klassifizierung und Katalogisierung der darin möglichen Folgen, also die von Haas mit einem so klugen Beispiel erläuterte Erscheinung, daß nicht alle möglichen oder denkbaren Phonemfolgen auch konventionell sind — die antike Grammatik hatte dafür einige Kategorien wie der *vox articulata* und ihre Entsprechungen zur Verfügung gestellt.

¹³⁰Und was M. Haas unbeachtet läßt, Aristoxenus selbst weist darauf hin, daß es eben nicht alle Tonverbindungen geben kann (Hucbald und die *Musica Enchiridis* bemerken, mit wie wenig Intervallen oder Tönen die ungeheure Fülle der Melodien geschaffen wird; nämlich mit den diskreten Tönen der Skala und den sie begründenden Intervallen: Die treten dann aber alle in Verbindungen auf, d. h. ist der Vergleich von Haas wirklich zutreffend, auch wenn er mittelalterliche Wurzeln hat?) — das Tonsystem als Konvention schließt sozusagen von vornherein die Folge von drei Vierteltönen aus, nach Aristoxenus anthropologisch bestimmt. Das aber müßte doch klar machen, daß der Vergleich von Haas bei aller seiner überzeugenden Richtigkeit für Musik nicht ganz sinnvoll sein kann ohne vorherige Diskussion dessen, was denn nun eigentlich in Musik den von der Konvention „ausgewählten“, „diskreten“ Phonemen/Buchstaben entsprechen könnte; und dafür böte sich, wie angesprochen, eben (im Mittelalter) die Diatonik modulo der Jacobsthalschen Varianten an; solche Fragen scheinen jedoch für M. Haas zu unbedeutend zu sein.

Und man stellt ziemlich trivialerweise fest, daß eben nicht alle möglichen, d. h. artikulierbaren Folgen zur Bildung von Wörtern genutzt werden. Man sieht dabei auch ein, daß eine Reduktion dieser Frage auf einfache Phonempaare oder Phonemtriaden nicht sinnvoll ist: Die, ob verwandte oder nicht ist hier die Frage, Phonemfolge z. B. *ebre* kommt natürlich vor, z. B. im Wort *Gebrech* (denn wir wollen doch in Haasens Jagdrahmen bleiben), oder auch im Eigennamen *Lebrecht*, was ja auch als Wortfolge denkbar ist: *leb' recht*, ja, um ein weniger feines Wort zu nennen findet man eine sogar noch kompliziertere Folge auch mit initialem *E* im Wort *Erbrechen*, oder, um ein besseres Wort zu nehmen *Erbrecht*; umgekehrt gelesen findet man die Haassche Unwortbildung in „*Führerbefehl*“, was zu interessanten Fragen nach der Existenz von solchem *double emploi* von Silbenkombinationen führen kann und, wie man schon aus den modalen Organa weiß, auch für Musik nicht ohne Bedeutung ist. Man sieht also, mit welchem Gespür für Möglichkeiten M. Haas sein Beispiel gewählt hat — denn was er damit an Denkmöglichkeiten eröffnet, kann schon diese kurze Auswahl zeigen. Es zeigt aber auch eines: Die Konvention der üblichen Lautzusammensetzungen ist nicht auf Silben zu beschränken, sondern kann nur auf der Ebene der, einfach formuliert, kleinsten sinntragenden Elemente der Sprache betrachtet werden.

Natürlich gibt es auch im Deutschen Phonemzusammensetzungen, die nicht Konvention geworden sind, was besonders leicht zu erkennen ist, wenn man slavische Eigennamen übernehmen will, nicht alle Namen sind da so leicht „einzubürgern“ wie *Lew Nikolajewitsch Tolstoi*. Dafür kann sich jeder Beispiele suchen. Was aber nun entspricht dem auf musikalischer Seite, speziell im Rahmen von AR? Daß es Tonfolgen gäbe, die nicht auftreten, ist schwer vorstellbar, von großen Sprüngen natürlich abgesehen — man wird z. B. kaum Oktavsprünge finden, sonst aber wohl alle diatonischen Fortschreitungen, vielleicht mit gewissen statistischen Unterschieden; Tritonussprünge wird man jedenfalls seltener hören als Sekundgänge. Man wird kaum fehlgehen, in entsprechenden Wahrscheinlichkeiten einen ersten Ansatz zum choralischen Stil sehen zu wollen — dieser Ansatz allerdings scheint so trivial, daß ein „exakter“ Nachweis überflüssig erscheint. Man wird sich also auf komplexere Merkmale konzentrieren müssen, um für den, ein altmodisches für Haassche Musikphilosophie nicht mehr brauchbares Wort, melodischen Stil charakteristische Merkmale erfassen zu können, wie z. B. das, daß „Dreiklangsbrechungen“ auftreten können, aber nicht gerade häufig; dann wird man feststellen, wo solche Bildungen auftreten, und wird auch hier dem einfachen Urteil folgen dürfen, das solche Bildungen besonders in initialer Stellung erwartet, z. B. in der Introituspsalmodie des *F auth.*

Damit hat man ersichtlich aber schon bereits die Ebene erreicht, die dem Wort entspricht — wobei natürlich die Diskussion, was dem kleinsten sinntragenden, nicht sinnunterscheidenden, Element der Sprache in der Musik entsprechen könnte, nicht ganz leicht zu führen ist; man kann aber wohl als Parallele solche Bildungen sehen, die als kleinste Formteile fungieren können, d. h. z. B. daß sie als kompositorisch verfügbare Formteile in einer Melodie, einer Komposition auftreten können. Insoweit wird man etwa das bekannte Motiv des Anfangs des ersten Satzes von Beethovens 5. Symphonie als etwas wie ein musikalisches Wortäquivalent ansehen dürfen.

Im Choral wird wohl niemand die klare motivische Gestaltung von drei *alleluia* im Int. *Resurrexi* nicht als solche erkennen wollen (als identischer „Reim“ im Schlußalleluia, als „Reim“ mit tonaler Differenz im 2. Binnenalleluia), denn ihm bzw. ihnen kommt wesentliche Bedeutung in der Kadenzdisposition des Introitus zu¹³¹:

¹³¹**Zur tonalen Disposition der Kadenztöne im Int. *Resurrexi*** D. Hughes formuliert hierzu, daß hier ... *deliberately ... the standard cadence* verändert würde, *to emphasize F, not E, wether E or F is actually used to conclude the phrase. ...*, s. *Guido's Tritus: an aspect of chant style*, S. 217, s. u., Anm. 158 auf Seite 299; der Schluß des zweiten, sonst mit dem letzten und dem ersten Binnenalleluia identischen, *alleluia* mit *F* in genau der Form der ältesten Hss. ist offenbar von zentraler Bedeutung, denn natürlich wird hier ganz bewußt mit *F* ein anderer Kadenzton gewählt (wenn sowohl Metz als auch St. Gallen die den *porrectus* bzw. *clivis + virga*, letzte explizit, d. h. mit Romanusbuchstaben *t* als *lang* gekennzeichnet, ist an der Übereinstimmung beider adiastematischen Fassungen mit dem Gradualbuch nicht zu zweifeln; von Interest ist vielleicht — für die Opposition in Neumen —, daß St. Gallen die Folge auf *alleluia* (des 2. Binnenall.) durch *tractulus + trigon + virga* notiert, Metz dagegen ohne „Zierneumen“ rein melisch: *tractulus + punctum + clivis + virga*; daraus könnten sich einige Fragen ergeben nach dem Bezeichneten der von St. Gallen angewandten Neumen, ob z. B. das *trigon* trotz seiner deutlichen Beziehung zu *F* vielleicht doch nur *Kürze* bedeutet, ob eine Urbedeutung schon früh verlorengegangen ist — was dann auf sehr viel ältere Notationstradition verweisen würde etc.

Die tonale — natürlich wird hier nicht an *harmonische Tonalität* gedacht, sondern etwas wie der Bezug auf eine *finalis* — Disposition des Int. ist darauf konzipiert, daß nur das erste Binnenalleluia und das letzte mit Tonika schließen — soll eine solche Disposition eigentlich unvereinbar sein mit „Modalität“? Natürlich können auch die Kadenztöne ästhetisches Objekt sein: Schon der Anfang mit seiner Betonung des Subtons der Tonika, *D, Resurrexi*, klar abgetrennt vom Folgenden, also als Binnenschluß verstanden (*langer torculus* in St. Gallen), dann der erste initiale Aufstieg zu *G*, der ebenfalls die Tonika eher beiläufig „erwähnt“, *et adhuc tecum sum*, und schließlich der geradezu dezidierte Schluß des ersten Binnenalleluia auf *E*, sozusagen „endlich“ erreicht — damit wird erst der tonale Sinn des Vorangehenden deutlich: In der hier zitierten Wendung ist der Ton *E*, die Tonika, so deutlich Ziel des gesamten Ablaufs, daß die Funktion von *D, F, G* als Umspielungstöne ganz klar wird, sozusagen im Nachhinein beim Hören so erlebbar — auch angesichts der dominanten Gliederung der Tractusverse hinsichtlich der Mittelkadenz auf *C* bzw. *F* ist klar, daß es sich hier um ein genuines Kompositionsmittel wenigstens der Rationalisierung Überlieferung von Greg handelt (daß die *finalis* Lehre auch für AR gilt, ist angesichts der Zeit der Notation trivial, also kein Hinweis auf ältere Geltung dieses Prinzips).

Wie AR zeigt, könnte in einer hypothetisch angenommenen Urfassung der zweite Binnenruf völlig verschieden vom ersten disponiert gewesen sein, so daß die motivische Aufnahme der Anfangswendung des ersten Binnenrufs auf die Absicht des Gregorianischen Komponisten zurückgehen könnte, aus gleichem Anfang die tonal verschiedene Kadenz zu verdeutlichen — ein veränderter *standard* Schluß jedenfalls scheint damit das Ende des 2. Binnenrufs nicht zu sein, denn gerade Merkmale einer typischen *E* Kadenz fehlen ganz; und das Auftreten des unteren Extremtons *C* gerade nach diesem Schluß, auch in AR, könnte in Greg als besondere Wirkung gemeint gewesen sein — AR schließt zum dritten Mal auf *E*, also ziemlich langweilig — oder tonal normiert nach der Regel der Beschränkung der *distinctiones* auf finale und affinale Töne; wenn AR in den Kadenztönen die ältere Fassung wiedergeben sollte, wäre die klare Disposition von Greg noch deutlicher als bewußte Planung zu erkennen; unwahrscheinlich ist dies nicht. Und die Wirkung, wenn dann nach den tonal anderen Binnenkadenzen das letzte *alleluia* wieder mit der so betonten Tonika schließt, ist offenkundig: Der musikalische „Reim“ ist mehr als einfache Wiederholung, er stimmt mit der tonalen Gesamtdisposition überein (daß es hier auch andere Möglichkeiten der Relation von „motivischer Symmetrie“ und Disposition der Distinktionsschlüsse gibt, wird noch gezeigt werden). Und man sollte nicht übersehen, wie der Komponist von Greg die tonale „Verschiedenheit“ des auf den ersten Ruf folgenden Abschnitts, *posuisti ... manum tuam*, motivisch so deutlich an den vor-

The image displays four musical systems, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) style with a Gregorian chant style. 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: Re-sur-re-xi, et ad-huc te-cum sum,

System 2: AR and Greg staves. Lyrics: al-le-lu-ia.

System 3: AR and Greg staves. Lyrics: po-su-i-sti su-per ma-num tu-am

System 4: AR and Greg staves. Lyrics: al-le-lu-ia:

ausgehenden Abschnitt angleicht, z. B. auf *posuisti super me*, daß man auch dadurch die folgende „falsche“ Kadenz auf *F* sozusagen zusätzlich zur tonalen Spannung zwischen den Kadenztönen gestaltmäßig erlebt — die Gestaltung von *manum tuam* in Bezug auf *super me* dürfte auch deutlich genug sein, um entsprechendes kompositorisches Denken des Autors hören zu können. Es sei, angesichts merkwürdiger Kritik„ansätze“ nochmals betont, daß mit *tonal* hier nicht moderne tonale Harmonik gemeint ist, sondern einfach der offenkundig wirkende Bezug der Melodik und der Kadenzbildung zu einer *finalis*, und daß mit *motivisch* auch nicht etwa *motivisch thematische Arbeit* gemeint ist, sondern nur eine Nutzung der Gestaltbildungspotenz von Musik, die im Choral, auch in AR, häufiger in Greg, allerdings sehr deutlich ist; auf die Unterscheidung zwischen ‘*static*’ und ‘*modal*’ von D. Hughes wird noch eingegangen. Der Ton *F* ist hier klar funktionaler Teil der tonalen Disposition.

The image displays three pairs of musical staves, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) variant with a Greg (Gregorian) variant. The text 'mi-ra-bi-lis fa-cta est sci-en-ti-a tu-a, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.' is written below the staves. The AR variants show a more complex melodic structure with frequent leaps and a higher starting pitch, while the Greg variants are more stepwise and lower in pitch. The first pair covers 'mi-ra-bi-lis fa-cta est', the second 'sci-en-ti-a tu-a,', and the third 'al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.'.

Die Parallelität der Fassungen ist klar¹³², nur Greg erscheint, wie üblich, stärker „sym-

¹³²**Zu Varianten des Int.** Es ist vielleicht nicht ganz ohne Interesse, daß die von D. Hughes dankenswerter Weise in vorbildlicher Deutung des jeweiligen melodischen Sinnes zusammengestellten Varianten der Überlieferung von Greg, *The musical text of the introit Resurrexi*, S. 164 ff., wo sich auch eine zutreffende *analysis* der tonräumlichen Disposition findet, die ästhetische Gesichtspunkte als Gründe für Urteile über den Sinn von Varianten (bzw. auch dem Fehlen solcher) in der Überlieferung explizit macht; so z. B. bei allen möglichen Arten der „Ausfüllung“ des Terzsprungs (Metz, s. auch die Parallelstellen zu diesem Int. im Index), bzw. *torculus dfd* (in St. Gallen). Die Überlieferung bezeugt die Bedeutung dieses Tiefanfanges und seiner in der zweiten Silbe gestalteten Relation mit dem „Superton“ der Tonika; dieser Tiefanfang entspricht einem allgemein zu beobachtenden Unterschied von Greg zu AR, das gegenüber Greg mit *F* beginnt, und damit Gevaerts *thème 33*, S. 338, ziemlich genau entspricht, wo nämlich eine „Umkreisung“ der Tonika nicht zu finden ist. Wenn übrigens beide adiastematischen Quellen im *Graduale Triplex* deutlich einen Sprung belegen, dürfte klar sein, daß spätere, diastematische Quellen — mit „Terzfüllung“ wie *DEFED* o. ä. — eigentlich dem Sinn der tonalen Disposition widersprechen.

Ob die von D. Hughes, *ib.*, S. 167, bemerkte, relativ seltene Variante, auf *Resurrexi E* statt *F* zu singen, in St. Gallen eine Entsprechung haben könnte, weil da eine *virga* steht, die klar einen höheren Ton, aber nicht wieviel höher, angibt, könnte nur eine Überprüfung aller St. Galler Überlieferungen auf Romanusbuchstaben an dieser Stelle begründen — die „Umkreisung“ der Tonika *E* durch vorangehendes *DF* machte eine solche Melodieführung nicht ganz ausgeschlossen. Bemerkenswert ist aber, daß St. Gallen wie Metz den letzten Ton der *tristropa fff* ausdrücklich als *lang* bezeugen, die tonale Spannung wird also wohl explizit auch in der Rhythmik ausgedrückt, was die Binnenkadenz auf *D* (*Resurrexi*) mit wohl kurzem *E* Wechselton, als gemeinten Effekt bestätigt, womit ein *E* auf *Resurrexi* eben doch wieder unwahrscheinlicher wird — und man kann D. Hughes nur zustimmen,

metrisiert“, wenigstens im ersten Binnenruf: So markant in AR der *torculus* auf *alleluia* auch ist, Greg komponiert hier eine motivische Sequenz, deren Schluß klar an die Anfangsilbe erinnert, dreimaliges *F*. Was hier Formteile, kleinste Formeinheiten sind, ist in Greg klar, AR ist stärker ornamental, ohne daß man, die übrigens nicht seltene Wendung eben auf *alleluia* nicht etwa ebenfalls als kleinsten Formteil sehen sollte. Die Verlangsamung, die Greg aus dieser Sequenz heraus gestaltet, eben durch die Tonrepetition, macht das ästhetische Erleben dieser Stelle aus: Und wie einfallreich ist die leichte Veränderung im zweiten Binnenalleluia, nur in Greg, wodurch der andere Kontext Faktor der Gestaltveränderung wird¹³³; ganz klar ist da, was als Wortäquivalent gesehen werden kann.

Und wie auch sprachliche Wörter von recht verschiedener Länge sein können, so dürfte das auch für Musik gelten — das sagt Guido ausdrücklich. Dabei ist klar, daß in Vokalmusik den

bei deutlicheren Veränderungen, auch „im Kleinen“, auf *recompositions on a small scale* zu schließen, (und nicht auf irgendwelche irgendwie unbewußten Varianten einer *chant community*, ib., S. 166); daß spätere Sänger meinen konnten, richtiger oder sinnvoller zu denken, ist verständlich, das wohl extreme Beispiel ist die Choralveränderung durch die Zisterzienser, wohl dank des Fehlens ausreichender Kenntnisse des Ordensgründers; ein weiteres bezeugten Beispiel bilden die „rücksichtslosen“ Eingriffe gegen Chromatik — hier setzt sich die Theorie durch.

Die von D. Hughes bemerkte Variante auf *adhuc tecum*, ... *G G F* statt, wie im Gradualbuch und offensichtlich auch in St. Gallen, *G F F*, ist deshalb von Interesse, weil AR hier anders singt, nämlich die Bewegung eine Sekunde tiefer bringt, womit *tecum* auf der Tonika schließt; vielleicht doch signifikant in Greg, denn wie St. Gallen und Metz zeigen, ist das folgende *E*, auf *adhuc tecum sum*, in der Gruppe *EFGFG* (so nach Metz und St. Gallen zusammenzufassen) klar eine kurze Note, so daß man schließen muß: *E* soll hier nicht als klare *finalis* auftreten (die ganze Neume ist „kurz“, erst der folgende Ton *G* auf *sum alleluia* ist klar *lang*, in Metz sogar *tractulus cum t*): Die Übereinstimmung mit AR weist darauf hin, daß wohl das *alleluia* nicht abgesetzt, sondern deutlich „sofort“ gesungen werden sollte — damit aber erhält das Auftreten der Tonika *E* zumindest in Greg eine deutlich „beiläufige“ melodische Funktion, die den dann „endlich“ eintretenden Binnenschluß auf *E* eben als tonales Ziel erleben lassen (nicht ganz überzeugend ist die Bemerkung von D. Hughes, ib., S. 168, daß das Auftreten eines *torculus resupinus* auf *alleluia* mit der diastematischen Notation *EGF F* inkompatibel sei; für Metz jedenfalls, und andere, kann die angefügte *virga* eines *torculus resupinus* natürlich auch die Tonrepetition bedeuten — die Neumenopposition zwischen Metz und St. Gallen beruht in diesem Fall darauf, daß Metz der für seine Schreibung üblichen Einzütigkeit folgt, St. Gallen aber die Tonwiederholung als *strophicus* Zeichen notieren kann; vom Bezeichneten ist hier kein Unterschied zu erkennen — übrigens sind auch in diesen Notationen alle vor der Schlußkadenz auftretenden *E* kurz).

¹³³Die Notation von St. Gallen wie auch von Metz weist hier übrigens darauf, daß der Anfang identisch mit dem ersten und letzten *alleluia* ist: Das Gradualbuch weist *FGF* auf — das Segment 28 von D. Hughes (s. die vorangehende Anm.) —, die beiden adiastematischen Quellen haben jedoch klar dieselben Neumen wie an gleicher Stelle das erste *alleluia*, so daß nur der Schluß signifikant und tonal sehr deutlich verändert wird! Hier wird man von bewußtem Einsatz von tonaler Spannung sprechen dürfen, ja müssen.

Die von Hughes, ib., S. 170, angeführten, wenigen, Quellen, die auch dieses zweite Binnenalleluia mit *E* enden lassen, könnte man übrigens auf theoretische Einwirkungen zurückführen: Da ist das Postulat nach „Finalität“ oder „Affinalität“ der Kadenzen geradezu „dogmatisch“ (auch wenn dann doch einige feststellen, daß die Wirklichkeit damit nicht übereinstimmt).

Die Setzung der rhythmischen Zeichen in St. Gallen und Metz für den Schluß dieses zweiten Binnenalleluia zeigt übrigens, daß der „Verzicht“ auf *E* recht bewußt ist („lange“ Töne unterstrichen): *DFFDE*; die kompositorische Disposition aufgrund der „Tonalität“ ist deutlich genug, geläufig z. B. auch aus den *tractus*.

sprachlichen Einheiten nicht etwa die musikalischen entsprechen müssen; ein „musikalisches Wort“ kann sich über eine oder mehrere Silben erstrecken, wie das im (Gregorianischen) Tractus leicht zu beobachten ist. Was man aus diesen Hinweisen ableiten kann, ist nun wohl, daß der von Haas vorgegebene Vergleich gewisse, nicht ganz triviale Komplexitäten besitzt: Ob eine Bildung in einem musikalischen Stil vorkommt oder nicht, hängt vor allem davon ab, ob die Konvention der Bildung musikalischer Formteile bestimmte Gestalten kennt oder zuläßt — die an die Umgangssprache hinsichtlich Komplexität angelehnte Ausdruckweise, die von *Motiven*, *Formeln* etc. spricht, kann mit dieser Komplexität einigermaßen umgehen, nämlich auf entsprechende Sachverhalte hinweisen. Ein Produkt solcher komplex vager Betrachtung ist etwa das *Gregorianische Ausgleichsgesetz*, das das nicht ausschließliche, aber doch sehr häufige Phänomen erfassen will, z. B. daß großen Sprüngen in eine Richtung meist ein Ausgleich in die Gegenrichtung direkt folgt, daß also Aufstiege sehr oft, nicht ausschließlich, nicht nur aus Sprüngen und Schritten gemischt, sondern „durchsetzt“ mit jeweils ausgleichenden Gegenbewegungen bestehen. Einfache Gemüter können sich so etwas als quasi intuitiven Maßstab einprägen und „Verstöße“ gegen dieses Gesetz dann als auffällige Besonderheiten zu würdigen versuchen. Nehmen wir einmal ein Beispiel an dem Anfang des Off. *Benedixi* (zu beachten ist allerdings, daß Haas an der Form der Musik nicht interessiert zu sein scheint):

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'. The lyrics are written below the staves.

The first excerpt shows the lyrics: Be- ne- di- xi- sti, Do- mi- ne. The AR staff has a wide range of note values and rests, while the Greg staff has a more restricted set of note values and rests, often with longer note durations.

The second excerpt shows the lyrics: ter- ram tu- am. The AR staff has a wide range of note values and rests, while the Greg staff has a more restricted set of note values and rests, often with longer note durations.

Die Parallelität beider Melodien ist einsichtig, Greg reduziert den Ambitus auf *Domine* deutlich, wie auch schon der Abschnitt davor in AR höher reicht als Greg — der Grund dafür ist klar: Die Disposition von Greg erweist sich als langsame(re)s Ansteigen, so daß der auf *terram* erreichte Höchstton nur in Greg einmaliger Höchstton ist. Man kann dies sicher als kompositorische Reaktion von Greg auf eine Urfassung, die AR nahesteht, interpretieren. Damit „verliert“ Greg allerdings auch die Motivwiederholung von AR, nämlich auf *Bendixisti* und *terram* — ein Hinweis auf eine sekundäre „Symmetrisierung“ in AR?

Im Rahmen der angedeuteten Frage ist von Interesse, wie sich ein Stilprinzip *Ausgleichsgesetz* in den einzelnen Teilen, nämlich der Relation von elementaren *syllabae vel neumae* erkennen lassen könnte: In Greg sind hier die beiden *torculi EGE GaG* von Interesse, weil sie in der Relation ihrer Form diesem Prinzip verpflichtet sind, dem ersten sprungmäßi-

gen Aufstieg folgt auf der Basis des erreichten Höchsttons nur noch ein Sekundaufstieg — und insgesamt sind beide *torculi* im Rahmen des Gesamtaufstiegs selbst wieder Beispiele für solchen Ausgleich, so daß man beide als eigenständige *neumae* betrachten kann, deren gegenseitige Relation kompositorisches Objekt im Sinne Guidos gewesen sein mag. Man kann solche Relationen auch im Folgenden leicht finden; etwa in der Vorbereitung des *climacus GFE E* durch einen Sprung nach unten, *FD F GFE E*, auch hier wird der Aufstieg durch einen Abstieg sozusagen ausgeglichen, allerdings mit einer gewissen Drastik der Wirkung. Klar ist das Wirken des Prinzips im Aufstieg, dem ersten eigentlichen Initium, auf *Domine* mit diatonischem *scandicus*, eine Sekund tiefer ansetzendem *torculus*, der mit beginnendem und „in Gegenbewegung“ ausgeglichenem Sekundabstieg den nächsten Hochton erreicht, bis dann der folgende *pes ab* den „regionalen“ Höchstton erreicht, Angesichts dieser, in Greg, abschnittsweise „vorsichtig“, nämlich geradezu zögernd erreichten Aufstieg fällt der Abstieg auf *terram* um so deutlicher auf; auch hier nicht ganz ohne gewisse Ausgleichsbewegungen, wie die sozusagen übergeordnete Zweistimmigkeit *ca cG* zeigt. Der Abstieg *cGF FD* ist für Gregorianischen Still immerhin auffällig — und ausweislich der Parallele in AR der Urfassung eigen. Natürlich folgt auch hier, und zwar nicht erst mit der Halbkadenz, die Ausgleichsbewegung. Man wird nun die Bewegung auf *terram* in die einzelnen Neumen zerlegen, einmal in den Abstieg von *c* aus, zum anderen der, rein funktional gesehen überflüssige, Abstieg bis *D* und den anschließenden *scandicus subbipunctatus*, mit dem die notwendige Lage vor (bzw. über) dem Kadenzton erreicht wird. Bemerkenswert ist, daß AR gerade den Abschluß dieses Melismas nicht nur durch „Triller“ ausziert, was keine grundsätzliche Veränderung darstellt, sondern dazu noch mit einem von der Form des „bewegten“ Rezitativs her bekannten *torculus* bereits hier auf der Tonika schließt. Man könnte versucht sein, die beiden identischen *torculi*, *EFE EFE* in AR als Vorbereitung für den danach folgenden „erweiterten“ *torculus EGF* anzusehen, als sozusagen motivische Einheiten, die den letzten Aufstieg erlebbar machen. In dieser Weise könnte man, hier nur angedeutet, die Frage nach musikalischen Entsprechungen zu der sprachlichen Einheit eines kleinsten sinntragenden Elements zu beantworten oder besser zu umschreiben versuchen.

Wie anders nun aber geht M. Haas vor, ib., S. 224, wenn er in radikaler Einfachheit¹³⁴ das

¹³⁴**Tonräumliche Semantik** Vielleicht würde eine Verbindung der so verblüffenden Einfachheit von M. Haas mit dem von A. Hughes in *Chantword indexes: A toll for plainsong research*, in, ed. P. R. Laird, *Acta* vol. XVII, *Words and Music, The center for Medieval and Early Renaissance Studies*, New York 1993, S. 31 ff., vorgestellten Programm der Auflistung von melodischen Merkmalen bzw. überhaupt melodischen Ereignissen auf oder über einzelnen Wörtern zu noch weiterführenden Ergebnissen führen (nicht so ganz irrelevant, ja obligatorisch von Gregorianischer Sicht her erschiene die Beachtung der syntaktischen Stellung eines Wortes, schließlich vertont die Gregorianik nicht Einzelwörter, sondern syntaktische Strukturen; vielleicht sieht dies Hughes aber anders; aber *et* ist sicher ein genialer Ausgangspunkt für das Studium der Gregorianischen Melodien, ein Wort, dessen Vereinzelbarkeit ja schon durch den Umstand der Liqueszenz so deutlich erkennbar ist); die von A. Hughes, ib., S. 38 mit Anm. 10, als „Folge“ einer tiefen Lage von *et* so absolut klar erkannte tonmalerische Funktion des Melismas auf *descendit* im All. *Angelus Domini descendit de celo: et accedens ...*, kann leider nicht überzeugen, zumal wenn man, im Gegensatz zu Hughes, auch den

zweiten Vers beachtet. Denn da „steigen“ die Wörter *mulieribus: quem queritis* ebenso tief nach unten von gleicher Höhe aus. Und daß der *lapis*, der auf der betonten Silbe in seiner syntaktischen Stellung natürlich auch ein Melisma erhält, ist klar, nur daß dieser Fels nach oben gewälzt worden wäre (ed. Schlager, *MMM VII*, S. 12 f.) — folgt man der so klaren semantischen Erkenntnis von A. Hughes; übrigens ist es nicht seltsam, daß die Wendung *descendit de celo* ausgerechnet das Wort *celo* so tief setzt, wenn der Autor schon so wortmalend komponiert haben soll?

Nun, es handelt sich ja um eine Kadenz, für eine plagale Tonart gar nicht so besonders tief — und der rein musikalische „Reim“ von *et accedens* (Achtung: *et* ist mit dabei!) mit *lapidem*, „gegenüber“ *revolvit*, was soll man denn damit machen, zumal wenn dabei noch eine deutliche gestaltmäßige Verbindung zum Schluß des *alleluia* besteht, sozusagen ein weiterer musikalischer „Halbreim“? Aber solche Zusammenhänge, wie sie für Greg so charakteristisch sind, brauchen den Betrachter von Neumen über *et* ja nun wirklich nicht zu beunruhigen.

Aber warum steigt im All. *Ascendens Christus* diese Wendung so tief hinunter, auch noch durch einen melodisch „betonten“ Abstieg auf *in altum*? Offensichtlich war den Komponisten von *Alleluia*s doch nicht so ganz bewußt, daß sie tonräumlich „wortmalend“ zu komponieren haben, wenn dies A. Hughes doch so sieht, vom *et* her, sozusagen aus der Froschperspektive — wie schon Apel bemerkt, ist eine statistische Verifizierung ausgeschlossen, und das spricht gegen die Existenz überhaupt einer solchen semantischen Konvention, so nahe sie angesichts klar tonräumlicher Ausdrücke bzw. Ausdrucksmöglichkeiten für die Zeit auch zu liegen scheinen.

Man könnte (wenn auch in sehr später Zeit) hier die Aussagen des *Quidam Cartusiensis Monachus* heranziehen wollen (was A. Hughes in seiner Aversion gegen die Beachtung von Theoretikeraussagen natürlich nicht tut), der z. B., ed. Lebedev, S. 108, 61, mehrere Gregorianische Beispiele anführt für einen *cantus irregularis ... excusabilis*, in denen Verstöße gegen die Ambitusregeln u. ä. vorlägen, die jedoch wegen inhaltlicher Gründe verzeihlich seien — Semantik kann Verstöße gegen Regeln begründen; ein Topos —, worunter auch das Resp. *Sicut cedrus* aufgezählt wird, in dem man tatsächlich einen sehr raschen Aufstieg zum Höchstton über die Sept *E - d* findet, nebst anschließendem Absprung um eine Quart, und zwar zum Wort *in monte Sion* (vielleicht wäre ja das nächste zu untersuchende Wort das Wort *in*, wer weiß, was sich daraus für die Erkenntnis des Stils von Greg so alles ableiten läßt).

Von Interesse ist auch, daß diese Stelle um zwei Töne höher liegt als der sonst erreichte Höchstton (allerdings muß man dann auch „in Kauf nehmen“, daß *Sicut cedrus exaltata sum* extrem tief liegt). Natürlich ist angesichts der langen Tradition raumanaloger Ausdrucksweise für melische Abläufe, die M. Haas putzigerweise ausgerechnet der Grammatik zuordnet, auch noch als *grammatikalischer Wahrnehmungsfilter* (natürlich ohne jede Frage, woher das eigentlich in die Grammatik kommen kann) klar, daß entsprechende semantische Nutzungen grundsätzlich für die Zeit denkbar waren, nicht erst für die Zeit der frühen Motette — nur bleibt das Problem, daß sich eben keine systematische Konvention finden läßt, bzw. die Vertreter solcher semantischen Deutungen nicht einmal die methodisch notwendige Frage zu stellen für notwendig befunden haben, daß man eine solche Konvention ja erst einmal als existent, d. h. kompositorisch wirksam nachweisen müßte: Einfach das eigene Gefühl einzusetzen, was einem an einer einzigen Melodie so mal aufzufallen scheint, wenn man es aus der ungefilterten Selbstverständlichkeit eigener musikalischer Erfahrung betrachtet, das dürfte ja der Gefahr des Anachronismus nicht ganz unausgesetzt sein, wie z. B. deutlich wird im Beitrag von L. Finscher, *Wie viele Paradigmenwechsel, Musik und Wort in der Josquinzeit*, im *Schweizer Jahrbuch f. Musikwiss.* 2005, der auch kritische Einwände der Modischkeit dieses Ansatzes wegen, der jeden Versuch eines Eingehens auf die musikalische Form selbst, an sich,

Problem der *Segmentierung* geradezu genial reduziert und vor allem frei von allem solchem intuitiv vagen Gerede angeht, aber auch völlig frei von einer vorgängigen rationalen Diskussion, wie sie oben angedeutet wurde, was denn nun wohl der sprachlichen Einheit *Wort* entbehrlich zu machen scheint — ist ja auch so mühselig und schwierig — als nichtexistent ansehen muß.

Sollte man im All. *Angelus Domini descendit* nicht beachten, daß der Schluß des Rufes den ersten Aufstieg auf *alleluia* vom gleichen Tiefton ausgehend um einen Ganzton nach oben „überbietet“? Beachtet man dies nämlich — was allerdings fordert, daß man die Melodien von Greg nicht als Folgen isolierter Einzelneumen sieht, also Guido beachtet —, dann wird etwas deutlich: Die initiale Wendung *Angelus Domini descendit* „überbietet“ diesen Aufstieg, nun etwas langsamer erreicht, nochmals um einen Halbton nach oben; damit wird auch klar, warum der zweite Vers ebenfalls so hoch steigt, obwohl die *mulieres* ja wohl keinen, angeblich, so klaren Grund für tonräumliche Tonmalerei geben. Kann es also keinen rein musikalischen Grund für diese Disposition geben — wenn man auf die Betrachtung des musikalischen Kontexts verzichtet, Gegenbeispiele gar nicht beachtet, dann ist natürlich der Weg zur Behauptung einfacher; nur der kompositorische Stil von Greg ist nun einmal in erstaunlichem Maße durch Planung über weitere Strecken bestimmt, das ist nun einmal kaum zu überhören: Im Gegensatz zur Meinung von A. Hughes scheint Verf. wie gesagt die Formulierung von W. Apel auch heute noch sinnvoll: *Wether these conformities are intentional or the mere result of chance, it is difficult do say. ... Certainly it is not difficult to find examples where they occur in connection with figures of the opposite character. ...*, nämlich „absteigende Tonmalerei“ auf „hohen“ Wörtern und vice versa, *Gregorian Chant*, S. 303 f.

Al- le- lu- ia.

An- ge- lus Do- mi- ni descen- dit de cae- lo:

et ac- ce- dens re- vol- vit la- pi- dem,

et se- de- bat su- per e- um.

Re- spon- dens au- tem an- ge- lus

di- xit mu- li- e- ri- bus: quem que- ri- tis?



Il- lae au- tem di- xe- runt: Ie- sum Na- za- re- num.

Man wird kaum umhin kommen, einmal die zahlreichen rein musikalischen „Reime“ zu beachten, auch mit bezeichnenden Veränderungen — man beachte Gleichheit und Unterschied zwischen dem Schluß des Rufes und *lapidem*; die Relation ist eindeutig: *Lapidem* „reimt“ zwar musikalisch, wird aber tonräumlich reduziert — ein deutlicher Hinweis darauf, daß die verschiedenen Ab- und Aufstiege als solche aufeinander bezogen sind und damit auch als musikalische Formobjekte anzusehen sind, schließlich handelt es sich ja erkennbar um eine neuere Alleluia. Und daß die Zeile ... *descendit de celo* im ersten Versus mit der Zeile des zweiten *dixit mulieribus quem queritis* in direkter Übereinstimmung steht, ist kaum zu verkennen, wobei das zweite Auftreten durch die Betonung des Höchsttons auffällt: Als verbindliche, d. h. klar auf die eine Textstelle, ja sogar das eine Textwort im Sinne eines Madrigalismus bezogene Vertonung kann also der, der den zweiten Vers vertont hat, die Gestalt von ... *descendit* ... wohl nicht verstanden haben, sonst könnte er den von Hughes wie von anderen als eindeutig erklärten Effekt ja nicht so desavouiert haben, daß er ihn im 2. Vers rein musikalisch, ohne jeden Textbezug einsetzt (die Überlieferung des 2. Verses ist nicht so neu oder so singulär, daß man von vornherein mit absoluter Sicherheit ausschließen kann, daß er sogar zusammen mit dem ersten entstanden sein könnte; diese Frage können sicher die Verwalter des Stäbleinschen Archivs leicht beantworten): Wenn also der zweite Vers später und unabhängig vom ersten entstanden sein sollte, dann hat in jedem Fall der betreffende, potentielle, sekundäre Komponist die Tonmalerei als solche nicht verstanden, es kann dann also auch keine entsprechende Verbindlichkeit gegeben haben, also etwas, was die Haassche *chant community* verinnerlicht hat, oder, etwas einfacher ausgedrückt: Es scheint keine Konvention des Tonmalens im Sinne von Hughes gegeben zu haben; und eine solche Konvention wäre als Voraussetzung entsprechender Deutungen ja wohl erst einmal nachzuweisen, will man etwas über den Kompositionsstil erfahren.

Daß auch diese Gregorianik Einzelwörter gar nicht vertonen kann (natürlich können Einzelwörter als Träger quasi syntaktischer Abschnitte genutzt werden, das ist aber etwas Anderes: Die Bildung syntaktischer Einschnitte, um musikalischen Aufwand leisten zu können, durch, im „Notfall“, Erklärung eines einzelnen Wortes zu einem syntaktischen Abschnitt; nur solche Dinge interessieren A. Hughes natürlich überhaupt nicht, wodurch er zu seinen *odd and interesting usages*, kommt, *Patterns and paleography*, S. 289 (s. u.)), wird schließlich auch daraus klar, daß ausgerechnet *Angelus Domini* so tief vertont wird, noch weit unter *descendit*, ja daß dann *de celo* ganz in die Tiefe absackt — das ergibt sich aus der Gregorianischen Bogenform trivial; nur, wie soll dann klare Einzelwortvertonung entstehen, ja denkbar sein können? Ganz so trivial ist also die so naheliegende Deutung von Tonmalerei nun auch wieder nicht. Die rein musikalisch ästhetische Wirkung ist zwar wesentlich schwieriger zu formulieren und „leidet“ zudem noch an dem Problem der Rationalität, nur lassen sich in der angesprochenen Melodie die gegenseitigen Korrespondenzen der relativ schnellen Auf- und Abstiege konkret sehen, während die scheinbar so rationale und sicher formulierbare Tonmalerei, für manche neuere Deuter das Einzige, was sie in solcher Musik vielleicht noch ansprechen können (... *und froh ist, wenn er Regenwürmer findet* ...; ja, wer hat denn das gesagt?), vielleicht ein Anachronismus sein könnte? Klar ist der Effekt, daß jeweils in der ersten Vershälfte der absolut höchste Ton dramatisch deutlich erscheint — *accedens* heißt übrigens nicht *ascendens*, „dennoch“ geht die Melodie ziemlich deutlich nach oben, eine ganze Sext.

Die wortreiche und umständliche Beschreibung der Verschlüsselung von einstimmigen Melodien für das große Programm von A. Hughes, *Patterns and paleography*, S. 290 ff. (in edd. Balley u. Santoso, *Music in Medieval Europe* 2007, ist sicher imponierend, angesichts der Existenz von Notenschreibprogrammen, die Quadratnoten „beherrschen“, scheinen solche Diskussionen aber eher etwas rückständig: Man sollte doch wohl nur das Ergebnis in Quadratnotation vorgelegt bekommen! Wenn A. Hughes bei seinen tiefen Ausführungen zum Problem von Varianten den Ansatz der kritischen Ausgabe des Graduales aus oder in Solesmes überhaupt nicht der Beachtung für wert hält, dann

bzw. kleinster sinntragender Einheit, und kleinster sinnunterscheidender Einheit in Musik entsprechen könnte, was für Oppositionen hinsichtlich der Bildung musikalischer Gestalten auf verschiedener Ebene bestehen könnten, wo man etwa dem System der Phomene und ihrer Klassen das der Diatonik entgegenzustellen versucht sein könnte, ohne Diskussion der Relation von *neumae* in größeren Formeln, ja auch frei von jeder Berücksichtigung ästhetischer Merkmale wie der gestaltmäßigen Relation von Formteilen, obwohl eine solche Diskussion ja gerade durch die spezielle Literatur des Mittelalters zur Bedingung gemacht wird, nämlich in der Verarbeitung der antiken Anregung des Adrastschen Vergleichs von Ton und Buchstabe etc., also einer zentralen Aussage der literarischen Werke der von Haas so aufregend als Kinderbuchautoren qualifizierten Autoren wie Hucbald, Guido und aller anderen, die sich nicht auf strikte Weitergabe überlieferten spätantiken Wissen reduziert haben, sondern geradezu radikal schöpferisch waren¹³⁵. Nichts von alledem, frei von allen solchen Beschwerden, die die historischen Sachverhalte so vorgeben, kann Haas vorgehen: Man nimmt eine Melodie, in diesem Fall das Grad. *A summo caelo*, nimmt die sprachlichen Silben als Segmentrahmen (leider ist rein graphisch gesehen das Beispiel nicht gerade leicht zu lesen, denn die jeweiligen Doppelstriche, die die Silbengrenzen, aus welchem Grund auch immer, graphisch betonen sollen, reichen bis zum jeweils darunter stehenden System; warum Haas so ganz auf die Neumengliederung der Vorgabe verzichtet, scheint nicht so ganz leicht verständlich, ist aber wohl daraus zu erklären, daß Haas auf alle historischen Gegebenheiten verzichtet, um autonom und konsequent eigenen Vorstellungen, wie sie ein einfaches PC-Programm nahelegt, zu folgen). Man zerlegt also die Melodien in ihre durch Textsilben gegebenen Einheiten, ungerührt davon, ob es sich um Melismen oder Einzeltöne handelt; dann nummeriert man die da heraus gekommenen Gebilde, und diesen Schematismus nennt Haas *Arbeitshypothese*, eine kühne Nutzung dieses Begriffs!

Natürlich hat Haas dafür auch eine eigene Terminologie, statt wie Guido unpräzise (?) von *neumae syllabaeve* zu sprechen, schafft Haas den Begriff der *Silbenstrecke* und um die Untersuchung noch anzureichern, findet er weitere Begriffe einmal für die *Silbenstrecke*, die zur *Diskussion steht*, die als *Kern* bezeichnet wird, die davor stehende als *Vorgänger* und

beweist dies nur, daß er die da vorgegebenen Möglichkeiten offenbar nicht verstanden haben kann; so neuartig sind seine Fragestellungen nun wirklich nicht. Übrigens hat Verf. mit anderen ein Programm vorgelegt, das die von Hughes so neu erfundenen Probleme der Darstellung von Neumen für die mittelbyzantinische Notation gelöst hat, und, damals noch unausweislich, die Strukturen nicht durch Notenschrift, aber auch nicht durch absonderliche Verschlüsselungen, sondern Tonbuchstaben, also sofort und klar lesbar wiedergibt — vielleicht wäre es doch einmal ganz angemessen, auch die Arbeit anderer zu achten?

¹³⁵Wenn P. Ernstbrunner, *Fragmente des Wissens um die menschliche Stimme* in edd. W. Pass und A. Rausch, *Mittelalterl. Musiktheorie i. Zentraleuropa*, Tutzing 1998, S. 38 f., aus reinen Zahlanalogien folgert, daß hiermit eine *Analogisierung der Sprachkomponenten mit den Musen als Sinnbild der Erkenntnis einerseits und als Bild von musikalischen „Sinngefügen“ (in Form von himmlischen oder irdischen „consonantiae“)* andererseits, gegeben wäre, zeigt sich darin eine irrtümliche Bewertung musiktheoretischer Aussagen im Mittelalter: Musikalische *Sinngefüge* findet man klar definiert in der Umwandlung des Adrastschen Vergleichs in der *Musica Enchiridis* oder, endgültig formuliert, bei Guido; hier liegt eine wirkliche *Analogisierung der Sprachkomponenten* vor, deren Ursprung die Definitionen der Grammatik sind; ganz so vage umschreibbar sind die Ergebnisse antiker Musiktheorie nicht.

die danach als *Nachfolger*, wodurch eine überzeugend sachliche Schematisierungsmöglichkeit durch *VKN* entsteht — damit soll offenbar geprüft werden, was denn nun an solchen *Silbenstrecken* mit einander verkoppelt auftreten kann, wohl als Antwort auf die Frage nach einer Parallele zur Tatsache, daß ‘*Ebrer*’ kein deutsches Wort ist; eine geniale Überwindung des oben angedeuteten Problems, was denn nun eigentlich eine Parallele für ein sprachliches Wort in der Melodik sein könne — denn man stellt natürlich die Anschlußfrage: *Affe* unterscheidet sich von *Laffe* durch einen einzigen Buchstaben, *Hund* von *Mund* ebenfalls, woraus das bekannte Wortspielen von *Ich küsse Ihren Hund, Madam, und mein’, es wär Ihr Mund* etc. frei variierbar folgt — was entspricht diesem Unterschied in Musik, wann ist eine musikalische Gestalt durch welche Veränderung in Einzeltönen nicht mehr vergleichbar, oder hat eine solche Frage nach Parallelen überhaupt einen Sinn? Denn natürlich wird man nicht leicht durch einen einzigen „veränderten“ Ton eine musikalisch völlig andere Gestalt erhalten. Aber das sind ersichtlich zu erörternde Fragen, wenn man sich um Stilmerkmale des Chorals im Rahmen von elementaren „sinntragenden“ Formeinheiten bemühen will.

Man mag es auf den ersten Blick für merkwürdig halten, daß mit dem Verfahren von Haas größte Melismen mit syllabischen Einzeltönen auf gleiche Stufe gestellt werden, noch merkwürdiger könnte erscheinen, daß sein Vorgehen absolut auf den genauen Tonhöhen beruht, d. h. keinerlei Berücksichtigung von intervallischen Gleichheiten kennt, kurz gesprochen von Transpositionen. Daß diese Frage nicht ganz trivial ist, ergibt sich nämlich daraus: Das System der rationalen Zuordnung der Melodien zu *finales* wird sicher nicht einmal Haas als Merkmal des ursprünglichen in *oral tradition* gezeugten und weitergegebenen Chorals ansehen wollen oder können; selbst wenn er die dazu vorliegende Literatur großzügig übersieht und nur die anachronistischen Vorstellungen einiger neuester Aufsätze zur Kenntnis nimmt, ist klar, daß die intuitive Empfindung von Melodieelementen sicher weniger auf rational definierten Tonhöhen, auf dem skalisch diatonisch definierten Einzelton, sondern eher auf intervallischen (nicht rational definiert!) Bewegungsvorstellungen basieren dürfte; natürlich als geistige Repräsentation des gleichen Chorals. Wenn man also den Choral in dieser Weise als Produkt einer wie auch immer zur Generierung von Melodien in welchem Sinne welcher *oral tradition* Lehre auch immer entstandenes Gebilde, bzw. nach Haas vielleicht eher einer Art Zufallsprodukt eines als eigentlich zu bewertenden Produktionsprozesses, vielleicht wie umgangssprachliche ad hoc Äußerungen zu einem Sachverhalt, ansehen und untersuchen will, müßte man vielleicht doch nicht — nur? — auf rational definierten Tonhöhen, sondern — auch? — auf intervallische Fortschreitungen rekurren.

Dies jedenfalls legt z. B. die Haas so geläufige mittelbyzantinische Notenschrift nahe, wie auch der Umstand, daß noch Aurelian einige Mühe hatte, bzw. es noch nicht erreicht hat, den skalischen Einzelton zu verstehen¹³⁶. Haasens Methode jedenfalls läßt nicht erkennen, ob eine Transposition vorliegt — daß dies für seine Folgerungen gewisse, ja erhebliche Probleme

¹³⁶**Hat Aurelian die antike Musiktheorie verstanden?** Man liest wirklich hoch erstaunt, daß B. Sullivan hierin eine sekundäre Erscheinung sieht: *Aurelian’s implicit model of a moving sequence of inflected syllables — in which exact mesurability of discrete pitches is a secondary consideration — is certainly suggested by written attempts to control the elocutionary or non-literal aspects of a text, for example, punctuation, prosodic accents, and identification of the figura ... of textual ele-*

ments. Daß *punctuation*, *prosodic accents* nicht „schreibbar“ gewesen wären, keine eigenen *figurae* gehabt hätten, scheint eine völlig neue Erkenntnis zu sein, ebenso neu wie die, daß Aurelian die *figura ... of textual elements* beschrieben hätte, also wohl das Lesen der Buchstaben? Vor allem aber scheint Sullivan einfach vorauszusetzen, daß Aurelian überhaupt die Möglichkeit gehabt hätte, *discrete pitches* nur *secondary consideration* zu widmen, wo er doch a priori unfähig war, *discrete pitches* überhaupt *consideration* zu widmen (daß er sie singen konnte, ist trivial, es geht um die Rationalität der geistigen Repräsentation).

Seit wann die Melodietöne *textual elements* sein könnten, zeigt Sullivan genauso wenig wie er unbeachtet läßt, daß die Schilderung von Melodieverläufen von Aurelian eben Melodieverläufe und nicht die von *prosodic accents* betreffen — wenn Aurelian mit größter Wahrscheinlichkeit Paläofränkische Neumen verwandt hat, schreibt er auch melodische Vorgänge als solche, als Melodiebewegungen, er notiert mit seinen *notae* doch keine *textual elements* oder sonstige *illocutionary aspects* ausgerechnet der Sprache. Aurelian notiert klar melodische Merkmale, die er auch mit Wörtern beschreibt, wobei auch nicht immer ganz klar ist, ob auf den ersten Blick rhythmische Angaben wie *versiculi huius ultima orationis pars cursim profertur* wirklich nur sagt, daß die letzte Silbe dieses Verses *schnell* vorgetragen wird, oder ob damit nicht auch eine sehr einfache, nicht melismatische Melodieführung gemeint sein könnte, ed. Gushee, S. 103, 12 (*Alphabetic Writing ...*, in *Quellen u. Studien zur mittelalterl. Musiktheorie* III, ed. Bernhard, S. 80); natürlich gehören, wie Metz und St. Gallen zeigen, auch rhythmische Angaben zu den als strukturell verstandenen, nämlich ein Bezeichnetes ausmachenden Merkmalen von Melodien.

Wie Sullivan von Hucbald hätte erfahren können, sind für diesen die beiden Notationen, Buchstaben bzw. Neumen, zwar hinsichtlich bestimmter Modalitäten verschieden, hinsichtlich der Angabe des tonhöhenmäßigen Melodieverlaufs aber ausschließlich hinsichtlich der nach Sullivan angeblichen *secondary consideration* unterschiedlich leistungsfähig: Die eine Notation gibt die Intervalle eindeutig, die andere nur hinsichtlich ihrer Richtung an. Wenn Aurelians Melodiebeschreibungen allein aus Hinweisen auf das Auftreten von Liqueszenten, Wortakzenten und Silbenquantitäten bestünden, müßte man Sullivan folgen; nur davon kann nicht die Rede sein, Aurelian beschreibt mit den ihm verfügbaren Mitteln — und, im Gegensatz zur Vorstellung von Sullivan sei nochmals betont: Aurelian besaß keine Möglichkeit zur rationalen Notation — Melodieverläufe, also genau das, was dann die diastematischen Schriften auch, nur genauer leisten wollen. Und wo gäbe Aurelian bei seiner Erörterung von Differenzen durch Melodiebeschreibungen *punctuation* an? Sicher, Aurelian gibt gelegentlich Hinweise zur Relation von Textgliederung und Musik an, das hat aber mit seiner Melodiebeschreibung nichts zu tun; Aurelian sagt gelegentlich ja auch etwas zum Textsinn in Bezug auf die Komplexformen, z. B. ed. Gushee, S. 103, 5, wo es um das Praeteritum einer Verbform geht.

Sullivan scheint auch unbekannt geblieben zu sein, daß die Neumenschrift wesentliche Bestandteile den grammatischen, melisch definierten Akzenten verdankt (nicht den Interpunktionszeichen, deren verschiedene Arten höchstens Treitler auf vergleichbare Formen von Neumen beziehen konnte: Wenn man den Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem völlig außer Acht läßt, kann man so „argumentieren“; so auf der Reflexionsebene von Aethicus Cosmographus etwa) — deren Bezeichnetes auf den *μουσικός* Aristoxenus zurückgeht. Aber, warum soll man sich mit Sachverhalten abmühen, die doch nur von der leichten Vorstellung tiefer und tiefster Assoziationen und Andeutungen epochaler Erscheinungen abhalten könnten.

Wenn Sullivan bemerkt, ib., S. 78 (zu vergleichbaren Vorstellungen einer neueren deutschen Deuterin wird in Anhang 4 Stellung genommen): *Throughout his tonary Aurelian conceptualizes a chanted text as a string of syllables — each having a certain timbral characteristics and duration — moving*

in time through a series of melodic inflections or accentuations. Specific consonant intervals — introduced and accompanied by chant examples in chapter 2 and examined in some detail in chapter 6 in material excerpted from Boethius — are rarely mentioned and no specific ordered arrangement of pitches is presented; his primary considerations clearly lie elsewhere., so beweist er nur, daß er den Text nicht verstanden hat und anachronistisch moderne Denkmöglichkeiten als Möglichkeiten der Zeit Aurelians einfach voraussetzt:

Wie Kap. II seines Buchs zeigt, beherrscht Aurelian die rational definierten Intervalle höchstens andeutungsweise, denn er setzt sie falsch ein, er kann sie noch gar nicht in der Wirklichkeit wiederfinden, d. h. er hat überhaupt nicht die von Sullivan völlig anachronistisch vorausgesetzte Wahlmöglichkeit, seine einzige Möglichkeit, Melodieverläufe als solche zu beschreiben, ist die, der Vorgabe der Akzentzeichen, nun aber in rein melodischer Hinsicht zu folgen, sie als Zeichen für ihr spezifisch Bezeichnetes, gerichtete melische Bewegung, zu nutzen: Er kann gar nicht anders, als für eine Angabe von Melodieverläufen auf die jeweilige Silbe zu verweisen, wie anders sollte er denn das tun? Eine rationale Schrift oder gar Taktnummer kann er ja wohl nicht nutzen; also nutzt er die Mittel, die ihm geläufig und verfügbar sind; es sei nochmals betont, daß er keine andere Möglichkeit hatte, Melodieverläufe zu beschreiben! Auch Sullivan könnte Stellen in Gregorianischen Melodien kaum anders beschreiben als durch Angabe von Silbenzahl und melodischem Geschehen auf der jeweiligen Silbe. Wie wollte etwa Sullivan — und so sollte man vor Aufstellung solcher *conceptions* immer fragen — den Melodieverlauf auf der drittletzten Silbe des Resp. *In ecclesiis benedicite Deum* denn eigentlich anders beschreiben als Aurelian das tut — wenn man eben über keine anderen Möglichkeiten verfügt, einen Melodieverlauf jedoch als Typ beschreiben will!

Das Aufregende an der Schrift von Aurelian ist ja gerade, daß er diese Versuche auch ohne Verfügbarkeit rationaler Hilfsmittel wagt und für notwendig hält — nicht aus der Freude, Musik zu schreiben, o nein, aus dem Grund, Gründe für die Tonartenklassifikation anzugeben (man beachte, daß Aurelian mit *versus* hier das Responsorium anspricht), ed. Gushee, S. 123, 53: *Etenim in fine eiusdem responsorii, in tertia syllaba ante finem versus, eadem videlicet syllaba '-le-', terna circumvolvitur iteratione hoc modo, cum notarum figura: alle luia* (die Wendung *notarum figura* fällt auf, weil ja *nota* allein schon eine *figura* ist — ist damit *nota* der Fachterminus für *Neume*?). Die Melodie des Resp. *In ecclesiis benedicite Deum* lautet:



al- le- lu- ja.

Aber wie kann man das als *terna iteratione circumvolvi* ansprechen? Man kann doch sagen: *punctum F, quilismapes Ga, climacusresupinus aGFG ...* Nein, das konnte Aurelian eben nicht, er hatte ersichtlich auch noch keine von Zeichen und Bezeichneten her eindeutige Neumenterminologie; und der *brevitas* war er auch noch verpflichtet; also beschreibt er die Melodie auf seine, ihm mögliche Weise; wenn man die Melodie kennt, erscheint die Beschreibung auch ganz sinnvoll, zumindest gibt sie keine *certain timbral characteristics and duration* an, sondern er will, ganz klar den Melodieverlauf angeben — um klarzumachen, daß hier gewisse Probleme entstehen können, nämlich, daß *intercipitur alterius sonoritas toni ab altero*: Diese Angaben zwingen zur Beschreibung der Melodie, nicht irgendwelche spezielle Freude am Notieren in bestimmten *conceptions*, die Sullivan hineindeutet. Aurelian will doch nur den Unterschied zu einer anderen, offenbar vergleichbaren Melodik aufzeigen, die nun wirklich dem 1. Ton zugehört; bei der der Schlußruf an gleicher Stelle erscheint (ed. Gushee, S. 124, 54): *in cuius fine responsorii, tertia ante novissimam syllabam scl. '-le-', post primam cir-*

tisch, aber nicht inhaltlich vorgeht. Das Gleiche gilt für die Fortführung: *Et quomodo litteris oratio, unitatibus catervus multiplicatus numerorum consurgit et regitur, eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderatur*. Was ist denn nun gemeint: Tonart oder Einzelton? Natürlich, in der Topik des vorausgehenden Satzes, der durch den letztzitierten ja nur expliziert wird, ist der Einzelton gemeint; dem widerspricht jedoch die Gleichsetzung *sonitus tonique*, wie auch die Einleitung und die Überschrift: *De octo tonis*. Insofern bleibt das Gesagte (inhaltlich) Unsinn, auch wenn innerhalb des Topos die Formulierung, daß *omnis cantilena* durch die *linea sonorum* — so rationalisiert — gestaltet wird, sinnvoll ist, jedoch nicht *moderatur*, was hier soviel wie *regitur* bedeutet: Dieses letzte Wort gilt wieder für die Tonarten: Alles wird durcheinander geworfen, woraus nur klar wird, daß es acht Tonarten — wie auch immer als Klassen vorzustellen — gibt, und daß Aurelian/Alcuin den Unterschied zwischen *Einzelton* und *Tonart* nicht versteht, d. h. daß er die antiken Begriffe nicht gebrauchen kann, er geht, wie gesagt, rein literarisch vor (zum *Leim* vgl. Verf., *Musik und Grammatik*, S. 269 und den dazu gehörigen Text; schade, daß Sullivan nicht auch hierzu irgendwelche Assoziationen gefunden hat, was hätte da herauskommen können — allerdings, wenn man schon Stellen auswerten will, muß man das vollständig tun, auch unter Berücksichtigung des relevanten Kontexts, und den muß man auch bestimmen können. Auch P. Merkley, *Italian Tonaries, Musicological Studies* vol. XLVIII, Ottawa 1988, S. 9, hat die literarische Herkunft dieses Beispiels nicht gesehen, und schätzt damit die nur auf Wortassoziationen beruhende Aufzählung falsch als so gemeinte inhaltliche Aussage speziell zu den Tonarten ein, wenn er diese Stelle als einzige Zeile bewertet, in der Aurelians *perception of the imposition of the Byzantine octoechos system in Western Chant* erkennbar würde; das ist nicht der Fall, es handelt sich um eine rein literarische Sammlung von Definitionen der Bezeichnungen *tonus/sonus*, die ohne Rücksicht auf inhaltliche Bedeutung eben parataktisch kompilierend zusammengestellt werden).

Daß mit einer derartigen Verwechslung bzw. Koppelung ganz unterschiedlicher Sachverhalte Aurelian (oder der betreffende Autor) verstanden haben könnten, was eine *linea sonituum* im rationalen Sinne ist, kann man ausschließen; Aurelian hätte aus Cassiodor wissen könnten, daß z. B. *symphoniae* aus zwei *sonitus* bestehen, doch nicht aus *toni* im Sinne von Tonarten (o. ä.): Im Kontext des Topos, diesen isoliert gesehen, nicht als Teil einer kompilierenden „Etymologie“, ist die Aussage vernünftig und bezeichnet eine *Reihe von Tönen*, daraus bestehen, im rationalen atomistischen Modell, das Aristoxenus wie Pythagoras bestimmt, eben die Melodien; nur, leider, ist, wie die Melodiebeschreibungen Aurelians und sein sachgemäß ebenso unbrauchbarer wie wissenschaftsethisch epochaler erster Versuch einer Verbindung der rational definierten Intervallkategorie mit konkreter Musik zeigen, Aurelian zu diesem Verstehen noch gänzlich unfähig. Man sollte allmählich sich darüber klar sein, daß „etymologische“ Definitionshäufungen für das Mittelalter typisch sein können, aber nicht notwendig inhaltliches Verstehen voraussetzen — das gilt ja auch für neuere Musikwissenschaft exemplarisch.

Insofern aber ist es eine Fehldeutung höchsten Grades, wenn Sullivan, ib., S. 79, — in Bezug auf den Wortlaut der Stelle ungenau — behauptet, daß *Aurelian's statement that the element, or minimal part, of musical sound is a melodic rule, or mode*; man soll also wirklich als Aurelians Aussage, die es nicht gibt, akzeptieren, daß die acht Tonarten *the element, or minimal part, of musical sound* seien? Seltsam mutet dann an, daß Aurelian doch viel „elementarere“ Elemente kennt, nämlich die jeweils wie in Neumen segmentierten Stimmbewegungen — auch das scheint Sullivan völlig unbekannt geblieben zu sein, daß das, was übrigens allein zur Erfassung einer — rational formuliert — *linea sonorum* für seine Zeit zur Verfügung stand, das Bezeichnete der Akzentzeichen, eine jeweilige gerichtete Bewegung war, *alterum non datum erat*, muß man, bei Beachtung der historischen Gege-

benheiten nun einmal sagen.

Wenn Sullivan dann auch noch einen Satz von Sedulius Scottus falsch übersetzt, reicht es dem Leser: *Figura* — übrigens ein übliches Objekt der Grammatik, schon weil die Buchstaben *γράμματα* heißen — *a fingo verbo oritur. Ergo figura proprie dicitur limitatio quaedam membrorum seu formarum longitudine seu latitudine seu his omnibus consistens ...*, means the contour of a certain [written] phrase ..., obwohl nur gesagt wird, daß eine *figura* eine gewisse Bestimmung von Gliedern oder Formen in Ausdehnung oder Breite oder beidem ... sei, was man auf jedes graphische Zeichen ja wohl beziehen kann; warum diese allgemeine Aussage ebenso wie die, daß Texte sich in kleinste, schreibbare — wie es dem Objekt der Grammatik eigen ist, der *vox articulata vel scribilis* — Einheiten zerlegen läßt, ausgerechnet auf Aurelians Melodiebeschreibungen zu beziehen sei, ist und bleibt Sullivans assoziatives Geheimnis: Die einzige Art, Melodien graphisch segmentierend zu beschreiben oder zu erfassen waren für Aurelians Zeit, die die antike Lehre noch lange nicht bewältigt hatte, eben die Zeichen der Akzente, deren Bezeichnetes nun einmal gerichtete Stimmbewegungen waren, deren Gemeintes in der Grammatik allerdings nur die Angabe der akzenttragenden Silbe war.

Daß Aurelian zu diesem Mittel greifen mußte, liegt auf der Hand, er hatte keine anderen, anders als Sullivan mußte er das nutzen, was für ihn verfügbar war, und das waren das Bezeichnete der Akzente, das jetzt aber auch das Gemeinte (in der Grammatik: Die Lage des Wortakzents, in der Musik: Die melische Bewegungsrichtung) war: *Auf Silbe n geht die Melodie hinauf, auf Silbe n+1 geht sie wieder hinunter, dann wieder hinauf ...* etc. Daraus dann, naiv, schließen zu wollen, Aurelian habe die Melodien in einem Durchheulen der Intervalle, also als kontinuierliche Bewegung, als *κίνησις συνεχής* elementar gedacht — und das wäre die eigentliche rationale Rekonstruktion des von Sullivan so vag assoziativ Ausgedrückten —, daß also seine kleinsten Melodieelemente gerichtete Bewegungen gewesen seien, ist ersichtlich eine absurde Behauptung. Auch die Erfinder von Silbenschriften werden kaum Silben als klanglichen Einheitsbrei gesprochen haben; sie haben sozusagen nicht ausreichend genug segmentiert, was dann die Phönizier getan haben — für die Musik die haben das die „alten Griechen“ getan. Natürlich hat auch Aurelian schon die Töne nacheinander gesungen, nur für eine abstrakte Darstellung gab es — noch — keine adäquat rationalisierte Segmentierung einschließlich der dazu gehörigen graphischen Zeichen; das fehlte. Sullivans Vorstellungen, losgelöst von den wirklichen Aussagen der Texte ist damit, wie auch schon, eine vielleicht typisch musikwissenschaftliche anachronistische Verunklärung der historischen Wirklichkeit und damit eine Verdunkelung der eigentlichen geistesgeschichtlichen Leistung, wie so vieles. Die Naivität der Vermengung von Art der Abstraktion und der abstrahierten Wirklichkeit sollte nach so vielen Jahren historischer Forschungsarbeit endlich nicht mehr vorkommen.

Aurelian will natürlich genau das angeben, was auch Hucbald mit seiner doppelten Notation angeben will, den Melodieverlauf, den auch er genauso singt wie Hucbald. Und so sollte man doch einmal bei aller philosophischen Tiefe daran denken, daß — in den verschiedenen Stadien der Rationalisierung des Chorals — das Gemeinte, die Melodie, identisch sein kann, das Bezeichnete und die Zeichen aber durchaus verschieden sein können; schwer zu verstehen? Nun, dann wäre einmal darüber nachzudenken — auch Bach konnte Melodien durch Tonbuchstaben in Tabulatur oder in Noten schreiben, ohne jeden Unterschied des Gemeinten, bei großem Unterschied der Zeichen; und daß Aurelian das Responsorium völlig anders gesungen haben soll, also irgendwie als Folge von Silbenklängen und irgendwelchen *timbres*, das wird hoffentlich niemand annehmen wollen. Sullivans Vorstellungen sind unbrauchbar.

1.7.2 Ist der Choral im Aristoxenischen Sinne Musik oder Heulen?

Haas sieht dieses Problem natürlich sicher auch, oder vielleicht doch nicht? Es erhebt sich allerdings ein gewisser Zweifel, ob er den Sachverhalt von der hohen Warte seiner Reflexion aus sehen kann, wenn er bemerkt, ib., S. 227, ... *von einem Segment gesprochen, das durch die Töne g h a gebildet sei. Die Aussage macht für jene Sinn, die gelernt haben, dass es Einzeltöne gibt. Denn wir hören nur darum Einzeltöne, weil uns beigebracht worden ist, 'Musik' bestehe aus Einzeltönen.*; das Bestehen von Musik aus Einzeltönen sei also nur eine zu falscher Natürlichkeit gewordene beliebige, zufällige Konvention. Dies ist eine kühne in tiefste Tiefen musikalischen Hörens weisende Behauptung von Haas, apodiktisch und sicher wie das Fundament, auf dem das, was er als Melodieanalysen versteht, steht, nur kaum zu verstehen, wenn man nicht der Meinung ist, daß der Choral essentiell „Klangfarbenmelodie“, Geräuschklangfolge oder sonst so etwas sein soll, Haas jedenfalls überläßt es auch hier seinem Leser, sich über ein eventuell Gemeintes selbst Gedanken zu machen — auch hierauf ist kurz hinzuweisen, zumal Haas an anderer Stelle aus dieser Behauptung tiefe und völlig neuartige Erkenntnisse über eine gewisse Kindlichkeit oder Kindgerechtheit der Neumenschrift — nur erfunden für die Kleinen? — ableitet, die völlige neue und merkwürdige Aspekte erkennen lassen, weshalb an anderer Stelle, in *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral, Gedanken zu neueren und neuesten musikwissenschaftlich mediävistischen Vorstellungen Teil I: Zu rhythmischen Neumenschriften und zur Modalnotation nebst einem Anhang zu neuesten Deutungen der Lieder der hl. Hildegard*, eingegangen wird. Haas jedenfalls vermittelt die neue Erkenntnis, daß Musik nicht aus Tönen bestehen müsse, u. a. weil es ja auch Klangfarbe, Lautstärke etc. gäbe. Es dürfte sich ja wohl, schon angesichts der so widerspruchsfrei verlaufenden Rationalisierung der Musik, auch beim Choral um Musik im Sinne eben von Aristoxenus handeln, der, wie andere antike Griechen bemerkt hat, daß nur die Tonhöhe und die Rhythmik in dem Sinne gestaltfähig sind, daß z. B. Klassen von Tonpaaren, Intervallen, etc. gebildet werden können, d. h. also daß nicht nur Reizfolgen, sondern darüber hinaus Abstraktionsebenen der Musterbildung nur in diesen beiden Bereichen, die auch die adiastematische Neumenschrift als Bezeichnetes hat, möglich sind. Nur hier sind elementar translationsinvariante Abstände zwischen Tönen, nämlich Intervalle, d. h. Klassen von Tonpaaren, daraus zusammengesetzte transponierbare Motive bzw. elementare Gestalten, die wieder zu höheren Gebilden zusammengesetzt werden können, hörend erfahrbar und denkbar; es handelt sich also genau um das, was Guido im 15. Kapitel des *Micrologus* angibt. In gewissem Gegensatz zu seiner so revolutionären These, daß Musik nur auf Grund von Konventionen, also sozusagen nur virtuell aus Tönen bestehe, daß also diese Vorstellung eigentlich nur eine von irrenden Musikwissenschaftlern gehegte Chimäre sei, zeigt Haas dann aber jedoch nicht, daß diese, durch Hucbald, die *Musica Enchiriadis*, aber auch Aurelian und Regino klar bezeugte Natur der antiken Konzeption von Musik für den Choral nicht gegolten haben sollte, könnte oder dürfte. Aus seinen Ausführungen scheint für das einfachere Gemüt nicht ableitbar zu sein, daß Tonhöhen und rhythmische Faktoren etwa nicht die wesentlichen Träger des Chorals (gewesen) sein sollten; diese Folgerung impliziert jedoch seine Ausführung. Wie gesagt, daß er den Choral vornehmlich als

Klangfarbenfolge o. ä. bewerte, gibt Haas nicht zu erkennen, zumal er ja sein PC-Programm für *Silbenstrecken* nicht als Klangfarbensuchprogramm ausgestaltet. Dann aber ist die Folgerung unausweislich: Daß die Sprache aus Buchstaben zusammengesetzt ist, haben *wir* ja auch „nur“ gelernt, denn niemand kommt mit der Schreibfähigkeit in Buchstaben auf die Welt, kann aber sehr wohl lernen, zu sprechen, ohne jede Kenntnisse von Buchstaben/Phonemen, obwohl sich in diese Elemente, und seit Jahrtausenden bewährt, der Sprachklang auflösen läßt.

Natürlich besteht der Choral aus Tönen, in dem Sinne, daß diese die kleinsten (melodischen) Elemente sind, oder wenn Haas so will, *Segmente* sind; was wäre denn die Alternative? Um das einzusehen, erinnere man sich an die klassische Unterscheidung von Aristoxenus: Es gibt zwei Arten von Stimmbewegung, eine zusammenhängende und eine diskrete. Die eine heult kontinuierlich, in einer Art stetigen Glissando durch die Intervalle, ohne stehenzubleiben (als, ideales, Modell der Sprachmelodie), die andere macht die Intervalle „unhörbar“, bleibt „dafür“ jeweils auf festen Tonhöhen stehen¹³⁷. Wenn Haas also der Meinung sein

¹³⁷**Deklamierten Mönche Psalmen metrisch? Zu gewissen Problemen mit grammatischen vox-Definitionen** Ein schönes Beispiel dafür, daß die assoziative Verbindung von inhaltlich völlig verschiedenen Bedeutungen gleicher Wörter oder Zahlen nicht nur ein Merkmal mittelalterlicher „wissenschaftlicher“ Methode ist, gibt J. Dyer, *The Desert, the City and Psalmody*, in *Western Plainchant in the First Millennium, Studies in the Medieval Liturgy and its Music*, ed. S. Gallagher, James Haar et al., in *Honor of James McKinnon*, Aldershot 2002, S. 29 f., wo der bekannte Brief von Athanasius an Marcellinus erneut besprochen wird. Athanasius stellt hier fest, daß die Lesungen *κατὰ συνέχειαν* geschehen sollten, die Psalmen und Oden aber *κατὰ πλάτος*, nämlich *μετὰ μέλους καὶ ᾠδῆς*, was klar den Unterschied eines durchgehenden Lesens und eines durch musikalischen Aufwand „breiten“ gesanglichen Vortrags bedeutet. Daß eine solche Unterscheidung naheliegt, daß man also gesanglichen Vortrag als *ausführlich, mit großer Breite und aufwendig* qualifizieren kann, dürfte keiner weiteren Erläuterung bedürfen — wenn man nicht J. Dyers Ingenuität in Rechnung stellt, der doch tatsächlich aus dem identischen Wort *συνεχής* tiefste assoziative Schlüsse zieht, die freilich durch sein völliges Nichtwissen um die Theorie von Aristoxenus ein wenig sehr nach der genannten mittelalterlichen „etymologischen“ Methode aussehen, so wie *musica a moys i. e. aqua*: Dyer stellt fest, ib., S. 30: *The first term used by Athanasius (συνεχής; continuous, unbroken) ... recurs in Boethius' De institutione musica. Boethius classifies voices (or more likely melodies), distinguishing between a vox that is συνεχής and one that is διαστηματική. ...* Schon die absonderliche Idee, daß Boethius hiermit *more likely melodies* habe unterscheiden wollen, weist auf die völlige Unkenntnis der Tradition von Aristoxenus hin (Dyers Kenntnisse haben durch unzulängliche Literaturangaben aber doch ganz richtig bemerkt, daß diese Unterscheidung bei Boethius auf Ptolemaeus zurückginge; immerhin hätte man dann ja auch einmal den Text von Ptolemaeus auf seine Aussage hin lesen können). Daß Athanasius hier abhängig gewesen sei von Boethius, wird auch Dyer nicht behaupten wollen. Daß Athanasius aber ausgerechnet die ganz spezifisch nur in der Aristoxenischen Opposition von *vox continua/discreta* gültige und sinnvolle (musik)terminologische Bedeutung des Wortes *συνεχής* und dann noch ohne jeden Verweis auf dessen, hier zwangsläufige, Opposition, eben *διαστηματική*, und auch ohne jeden Verweis auf die ebenso unabdingbare *φωνή*, gemeint haben sollte, erscheint als so absurde Assoziation, daß Dyers Unkenntnis von spezieller, allerdings deutschsprachiger Literatur zum „unbekannten“ Autor Albinus nun wirklich kein weiteres Erstaunen erregen kann (dessen „Ausbau“ des Aristoxenischen Modells auf die übliche Dreiteiligkeit ein Schematismus ist, den man nun auf seine rhythmische Konnotation beziehen sollte: Es geht, was Dyer offensichtlich entgangen ist, um den Vortrag von metrischer Dichtung: Nicht als Prosavortrag, nicht als Lied, sondern als metrischer „Klang“ erscheint die von Albinus durch Kontamination einer rein melisch gemeinten Opposition mit der des Unterschieds zwischen *Singen, Sagen* und metrischem *Deklamiere-*

sollte — klar sind seine Formulierungen in dieser Hinsicht ja nicht, wohl um Überlegung beim Leser auszulösen —, der Choral bestünde nicht aus Tönen, dann muß er nachweisen, daß die Ausführung des Chorals, seine sozusagen klingende Erscheinungsweise wesentlich auf der Ebene der *κίνησις φωνῆς συνεχής*, also dem *Durchheulen* beruht hat (hiermit würde sich Haas den absonderlichen Vorstellungen von Morent nähern, der „dem“ südländischen Sänger entsprechende Instabilität der Intonation zuordnet — Aristoxenus allerdings wäre dann immer noch nicht südlich genug).

Nun, gegen alle Wirklichkeit kann man natürlich solcher Meinung sein, müßte sich allerdings darüber klar sein, daß man dann den Vorgang der Rationalisierung des Chorals als totale Veränderung seiner klanglichen Erscheinungsweise, ja als Vergewaltigung seiner Natur ansehen muß; dazu allerdings geht dieser Vorgang viel zu leicht vor sich: Kein einziger Autor läßt erkennen, daß sich die antike, ausschließende, Konzeption, den Choral auf skalisch definierte *Einzeltöne* zurückzuführen, in einer totalen Veränderung der choralischen Klangwirklichkeit geäußert hätte, daß also die Rationalisierung des Chorals seine totale klangliche Veränderung bedeutet hätte¹³⁸.

ren entstandene Ausfüllung des Dreierschematismus; auch das sollte man vielleicht nicht unbeachtet lassen — oder wollte Dyer, implizit, einen metrischen Vortrag von Psalmen nach Art der *Aeneis* voraussetzen? Dies ist hoffentlich nicht der Fall.):

Vielleicht wäre es doch besser, wenn man sich auf die Nacherzählung nicht gerade unbekannter historischer Sachverhalte beschränkt, um solche gravierenden Fehllassoziationen zu vermeiden. Wenn z. B. Cassian von dem einen, der jeweils elf Psalmen singen soll, erwartet, daß nicht nur die sitzenden Hörer dies in eindringlicher Aufmerksamkeit auf die gesungenen Worte zu hören haben, sondern daß der jeweilige „Solist“ diese Psalmen, unterbrochen durch Gebete, *contiguīs versibus parili pronuntiatione cantare* soll, ist damit doch nicht etwa, ib., S. 31, *a mode of unadorned singing ... similar ... to Albinus' tertia differentia, and to the Western psalmtones attested only centuries later* gemeint, sondern klar ein Postulat an die Stimme, an die Ausführung gemeint, nämlich *parilis* zu sein, eine ästhetisch notwendige Voraussetzung. So erfrischend auch völlig neue Sichtweisen und Assoziationen sein mögen, ein gewisser konkreter Bezug zu den jeweiligen Textaussagen sollte doch gewahrt werden, was an der angesprochenen Stelle nicht der Fall ist.

¹³⁸**Zu vox; allerneueste Erkenntnisse** Das ist nicht ganz ehrlich: In den Glossen zu Boethius, wo man sich auch über den Unterschied der beiden Stimmbewegungen ausläßt, ohne Aristoxenus explizit zu nennen, was zeigt, daß die Pythagoräische Theorie diese Differenzierung übernommen hat, findet sich die Erklärung, ed. Bernhard et Bower, I, S. 210, zu Friedlein 199, 2: *Continua vox est ut in psalmis*; also wird man folgern müssen: Die Südländer haben den Choral durchgeheult — nur, ist die Glosse südländisch? Man findet ja noch eine Glosse, ib., S. 210, 13: *suspense vel tarde ut in cantando*, ein Mißverstehen von *ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ*; muß man also folgern, daß die Sänger des Chorals, als sie diesen Text lasen, ihn klar verstanden haben: *Ja, das kontinuierliche Heulen, das ist ja unser Psalmengesang, nicht die diastematische Bewegung?* Nein, denn die Autoren der beiden zitierten Glossen müssen bzw. können den eigentlichen Inhalt nicht verstanden haben, was angesichts der Ausdrucksweise von Boethius auch nicht ganz verwunderlich erscheint (hat Boethius die Aussage verstanden?): *continua vox* hat der eine Autor offenbar erläutert durch das „Durchsingen“ eines Psalms, also das *psalmum in directum* singen, ein klarer Hinweis, daß er den antiken Inhalt nicht verstanden hat, die zweite Glosse kann ebenfalls nur eigene Erfahrung einbringen und versteht — nichts vom Inhalt, ihr Autor denkt sich eine rhythmische Bedeutung. Diese Beispiele zeigen also, wie schwer man es hatte, als man Musik geistig noch „vorrational“ intuitiv repräsentierte; wahrscheinlich werden die Herausgeber in ihrem erwarteten Kommentar zeigen, wo das Wort *intervallum* in rhythmischer Bedeutung herkommt.

Daß das Verständnis dieses Gegensatzes Schwierigkeiten bereitet hat, zeigen auch die von Mariken

Teeuwen herausgegebenen anonymen Glossen zu Martian, *Harmony and the Music of the Spheres* ..., Leiden et al. 2002, S. 502, zu Dick, S. 500, 7: *CONTINUUM assiduum. Ubi nulla est distinctio sicut in lectione.*, bzw. *Sine colo et commate et periodo vel scansione.*, wobei der letzte Begriff vielleicht die Betonung meint, also ohne klangliche Wiedergabe der syntaktischen Gliederung und der Akzente, wenn nicht etwas wie prosaischer Vortrag von Metrik gemeint sein könnte (*scansio* wird auch anders verstanden, wie das folgende Beispiel zeigt, das aber rationale Angaben macht).

Die, überwiegende, Mehrheit der Glossen hat natürlich voll verstanden, um was es geht, ib., S. 210, 15, zu Friedlein, 199, 4: *SUSPENSIVA vox est CUM INTERVALLO sicut in cantilenis. Tertia differentia vocis est, que medias voces includit, ut in scansionibus. Scansiones* sind hier also Stimmbewegungen, die die *inneren Töne* (von Intervallen) „mit“singen, also „heulen“ (vielleicht auf die sprachklanglichen Akzente bezogen?).

Angesichts von lange vorliegenden Arbeiten wie Verf. *Musik und Grammatik* ist es schon bewundernswert, daß Bower, *Sonus, vox, chorda* ... in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, ed. M. Bernhard, S. 52 f., doch tatsächlich nun auch bemerkt hat, daß das Wort *vox* in der Grammatik auftritt, und da die nicht gerade unbekanntenen Definitionsoppositionen von *vox articulata* etc. zu finden sind (daß es ausführliche Untersuchungen zur Herkunft und Natur des atomistischen Modells von Musik und seiner Spezifizierung im Ton-Buchstaben Vergleich gibt, wenn auch in deutscher Sprache, bleibt Bower ebenso unbekannt, vgl. ib., S. 53 f., wie B. Sullivan, *Alphabetic Writings and Hucbald's artificial notae*, ib., S. 69, der deshalb auch einige Stellen ganz neu gefunden hat, die seit Jahrzehnten musikwissenschaftlich diskutiert sind. Bravo möchte man sagen, daß hier alte Wahrheiten wieder gefunden werden, wenn es nicht zu Absurditäten führte, s. u. Daß Reginos — rein literarische! — Übernahme des atomistischen Modells und dessen Definition des *sonus* als Element der Melik, wie des Punkts in der Geometrie, der Einheit in der Arithmetik oder des Buchstabens in der Grammatik etwas mit *the intelligible character of vox* zu tun haben soll oder kann, behauptet Bower leider nur, ohne eine Erklärung dafür zu geben (zu können), ja ohne die betreffende atomistische Tradition zu kennen; und sollte der eben traditionelle, rein literarische, nämlich inhaltlich von Regino nicht verstandene Vergleich mit dem Punkt tatsächlich *the grammatical precedent for the usage of the word in musical theory* sein, nämlich von *vox*, wo $\varphi\omega\nu\eta$ eine nun wirklich lange musiktheoretische Tradition besitzt — was man nicht alles an Tiefem und Neuem finden kann, wenn man weder die Literatur noch die Herkünfte beachtet: *vox* ist spätestens sei der elementaren Unterscheidung von Aristoxenus spezifisch musikalischer Begriff, der nicht das Geringste mit dem Wortgebrauch in der Grammatik zu tun hat!).

Die Folgerungen von Bower allerdings sind auch noch höchst seltsam: Angesichts des Umstands nämlich, daß musikbezogene Systematiken an dieser Stelle der Grammatik höchst selten sind, kann man nicht behaupten: ... *thus the implications of intelligibility associated with the word vox in musical contexts* — (soll wohl heißen: *in theoretical contexts*) — *may find its roots in grammar. ... The parallels between vox articulata and confusa in grammatical treatises and vox discreta and continua in musical treatises is obvious, and the analogous nature associated with vox articulata and vox discreta is even more striking* ... Das kann es nur sein für jemanden, der keine Ahnung von der Tradition der musiktheoretischen bzw. grammatischen Traditionen hat, der also unbeachtet läßt, daß beide Differenzierungen eigene Bedeutungen haben und inhaltlich unmöglich miteinander verbunden werden können — und die grammatische Seite hat man lange vor der Rationalisierung der Musik, jedenfalls im Frankenreich verstanden.

Solche unbrauchbaren, wenn auch sicher tief anmutenden ahnungsvollen Assoziationen müßten sich ja der Wirklichkeit stellen, und da ist die Aristoxenische Unterscheidung von zwei Arten von $\chi\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ $\varphi\omega\nu\eta\varsigma$ mit den — übrigens recht verschiedenen! — Systematiken von *vox* in der Grammatik von vornherein unvereinbar, wo achtet „der“ Grammatiker auf diesen Unterschied, der spezifisch musikbezogen ist? Nun, Bower gibt keine Antwort, sondern läßt tiefe, vage Verbindungen erahnen (es ist übrigens kein Trost, wenn R. Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin*, S. 32 f., auch hier seine totale spezifische Unwissenheit demonstriert, wenn er anlässlich der Differenzierung zwischen Mehrstimmigkeit und *cantus planus* — bei Johannes Cotto! — ohne jede Kenntnis der eigentlichen, von Hucbald übernommenen Opposition erkannt haben will: *Sie scheint auch an den schon von Huc-*

bald ... artikulierten und von Johannes Affligemensis aufgegriffenen Gesichtspunkt der getrennten Hörbarkeit der Stimmen („sonus discretus“ von „discernere = unterscheiden) anzuknüpfen. Jedenfalls (sic!) wird diaphonia zu discantus latinisiert und in einem Traktat aus dem Umkreis von St. Martial dem organum gegenübergestellt ... (die St. Martialer Herkunft ist so sicher nun auch nicht); es geht um die nun wirklich bekannte Unterscheidung des, modernen, neuen Satztyps mit „gezähltem“ Verhältnis der Tonzahl in der Zusatzstimme zu der des cantus im discantus vom organum; was das allerdings mit der traditionellen, Flotzinger natürlich unzugänglichen Aristoxenischen Unterscheidung zwischen den beiden Arten der *κίνησις φωνῆς/vox continua/discreta* o. ä. formuliert zu tun haben, und was das mit einer getrennten Hörbarkeit der Stimmen verbinden, und schließlich mit der Bezeichnung *discantus* zu tun haben könnte, muß das wirklich unergründliche Geheimnis von R. Flotzinger bleiben, dessen Kenntnisse offenbar noch nicht einmal die Neuausgabe des von A. Seay edierten Anonymus bemerkt haben — aber, natürlich, derartige Nebensächlichkeiten sind ja nicht wichtig, wie auch die Zuordnung von Johannes Cotto zu *Affligem* seit einiger Zeit nicht mehr einfach akzeptiert wird; ob es sich allerdings noch um ebenso lässliche Sünden wider die Wissenschaftlichkeit handelt, wenn Flotzinger den Satz *Cavendum est ne discantus plures punctos habet quam cantus ...* mit *Zu bedenken ist, daß ein discantus mehr Töne hat als der cantus ...*, wiedergibt, dürfte gefragt werden; aber man wird natürlich für solche Merkwürdigkeiten im Umgang mit Quellen wie Literatur entschädigt durch so bedeutsame Formulierungen wie *Melisma als Verselbständigung von Linearität*, wunderbar, wirklich, nur nicht notwendig wissenschaftlich, aber, warum auch? Flotzingers Erkenntnisse über die Bedeutung von *discretus*, *a*, *um* in der spezifischen Beziehung zum Material der Musik sind allerdings so unzulänglich, daß auch hier nur das Urteil *falsch* möglich ist).

Daß die Offenbarung solcher Inkompetenz nicht notwendig ist, sei an einem der wenigen Beispiele erläutert, in denen ein Grammatiker sich, auch einmal, mit dem Problem der Existenz „sinnvoller“, nicht *articulatae* Klänge befaßt (notwendig offenbar, weil die neueren Deuter sich hinsichtlich der Erkenntnisse bestehender Fachliteratur in einem Maße enthaltsam zeigen, wie man es nur von einem sehr strengen Anachoreten, also anders als *Rusticus*, hinsichtlich der Versuchung durch eine Phrynis wie vor den Richtern in Athen erwarten würde): Diomedes geht z. B. auf das Problem ein, daß das gleiche Wort, *vox/φωνή*, eben recht verschiedene Bedeutungen haben kann, die zu verwechseln oder irgendwie zu verschmelzen höchstens neueren Musikwissenschaftlern gelingt, *Ars* II, Keil, *GL* I, S. 420, 5: *Vox est, ut Stoicis* — auch eine Tradition, die Bower völlig verborgen bleibt — *spiritus tenuis auditu sensibilis, quantum in ipso est. fit autem vel exilis aerae pulsu vel verberati aeris ictu: omnis vox aut articulata est aut confusa. articulata est rationalis hominum loquellis explanata. eadem et litteralis vel scriptilis appellatur, quia litteris comprehendi potest. confusa est irrationalis vel inscriptilis, simplici vocis sono animalium effecta, quae scribi non potest, ut est equi hinnitus et tauri mugitus.*

quidem etiam modulatum vocem addiderunt tibiae vel organi, quae, quamquam scribi non potest, habet tamen modulatum aliquam distinctionem. unde quidam voci tria officia designant, eloquium tinnitum sonum. eloquium est humanae pronuntiationis expressa significatio facilem mentibus efficiens intellectum. tinnitus est fabricatae materiae insilio tenui sono auditionem acuens; sonus est corporalis conlissio repentinum auribus inferens fragorem ..., was mit dem Begriff *vox* deshalb zusammenhängt, *quod veteres omnes sonos voces dixerunt. ...*; und das wieder hat seine Parallele bei Aristoxenus.

Man kann dankbar sein, daß solche Stellen Bower unbekannt geblieben sind, klar ist nur, was solche Rudimente wirklicher antiker Wissenschaft in einer unwissenschaftlichen Rezeption nur noch andeuten können, und zu welcher Parataxe sie führen. Außerdem wird klar, daß der Autor die verschiedenen Traditionen, vergleichbar mit Bower, nicht mehr zu einer Einheit zusammenführen kann, statt Systematik bleibt eben nur Parataxe, u. a. der antiken „akustischen“ Definition, die natürlich auch noch erwähnt werden muß (P. Ernstbrunner, *Fragmente des Wissens um d. menschliche Stimme* in edd. Pass/Rausch, *Mittelalterl. Musiktheorie i. Zentraleuropa*, Tutzing 1998, S. 39 f., sieht die Tradition der Definitionen von *vox/sonus* etc. doch etwas zu undifferenziert, wenn sie direkt von Aristoteles zu Marchettus springt: Daß es da eigene Traditionen gibt, z. B. die der „Etymologie“ *φθόγγος* von *φθέγγεσθαι a similitudine loquendi*, daß es eine grammatische Tradition gibt und vieles

Daraus aber folgt nun doch ganz einfach, daß es sich beim Vorgang der Rationalisierung nicht um eine totale Veränderung eines vorherigen eventuell „durchheulenden“ Singens gehandelt hat, sondern um die Erkenntnis, die auch ein „ABC-Schütze“ in seiner Erziehung durchmacht: Die Sprache läßt sich auf Buchstaben/Phoneme zurückführen. Genau das war die Leistung der westlichen mittelalterlichen Musiktheorie — der Choral läßt sich auf die von der antiken Theorie erkannten Elemente zurückführen und dann auch so schreiben; das ist die adäquate rationale Auflösung des Chorals in seine Elemente.

Davon zu unterscheiden ist aber die geistige Repräsentation von Melik, wie dies die „Theorie“ der mittelbyzantinischen Notation belegt, die die gerichtete und gemessene Bewegung

andere, wie eben den Gebrauch von *vox/sonus* spezifiziert oder nicht, wäre vielleicht doch zu berücksichtigen; ganz sollte man auch nicht übersehen, daß es grammatische Klassifikationen der Phoneme — aufgerufen durch *littera* — gibt, in denen die Phoneme nach ihrem „Herstellungsort“ und anderen Merkmalen klassifiziert werden; die *semivocales* sind so eine Klasse, ib., S. 40 ff.; eine Nachzeichnung des *Hintergrunds des tradierten Wissens* erreicht man bei solcher Zurückhaltung nicht, ib., S. 43; nicht überflüssig erscheint es auch, wenn man bei der Betrachtung der Rolle des *cor* für „lautliche“ Äußerungen an die stoische Tradition erinnert, die z. B. durch Calcidius weitergegeben wird).

Wenn B. Sullivan nach ebenso tief philosophischen wie musikhistorisch insignifikanten Ausführungen über Phoneme/Buchstaben in der Antike, ohne jedes Wissen über die atomistischen Modelle, doch tatsächlich den Vergleich bei Aristoxenus, daß musikalische Töne sich nicht wie Kraut und Rüben, sondern nur in bestimmter Weise folgen können — in der mittelalterlichen Literatur ebenfalls ein Topos, vgl. z. B. *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 3, 7; Regino, *Prologus*, ed. Rausch, S. 33, 8 —, genau wie in der Sprache deren Elemente, mit dem, auch als Analogie gesehen höchst unzureichenden, formalistischen Modell von Adrast in Zusammenhang bringt, wird, wie oben angedeutet, die Fatalität der Unkenntnis schon lange vorliegender Literatur zum Ereignis, zumal Sullivan völlig unbeachtet läßt, daß das Konzept des skalisch definierten Einzeltons in der Antike völlig unbeeinflußt von den Buchstaben sozusagen aus dem Instrument abstrahiert worden ist, *Alphabetic Writing ... in Quellen u. Studien z. mittelalterl. Musiktheorie* III, ed. Bernhard, S. 69, wogegen — erst und neu — im Mittelalter der Ton auch als Element der musikalischen Form gesehen wird, nämlich als Konstituens der höheren Gestalteinheiten, z. B. von *neumae*! Bei seiner so tiefeschürfenden Aufstellung zweier grundsätzlicher, von ihm auch noch als äquivalent verfügbar gedachten Möglichkeiten oder Konzepte, Musik zu schreiben, ib., S. 75, durch Neumen und Buchstaben übersieht Sullivan einmal, daß Hucbalds Modell immerhin einige Nachfolge, z. B. in Montpellier, gefunden hat, zum anderen, daß die Neumenschrift ja wohl relativ schnell, durch Nutzung des raumanalogen Prinzips ein Mittel zur rationalen Darstellung gefunden hat — daß die Neumenschrift gewisse Vorteile hat, sagt Hucbald selbst, die Gruppenschreibung ist nur in der Neumenschrift faßbar, zudem hat sie, auch adiastematisch, eine gewisse schnellere Übersichtlichkeit, z. B. über Melismatik, Gliederung eines Melismas u. ä. Daß ausgerechnet *tarditas seu celeritas, tremula vox*, Gliederung und Liqueszenz *all of which, of course, are aspects of performance and interpretation ...*, seien, ib., S. 76, ist angesichts des Umstands, daß sie notiert werden und damit festgehalten werden als Merkmal der Melodiegestalt, schon eine etwas merkwürdige Behauptung: Daß allein die Tonhöhenfolge Strukturmerkmal, die Gliederung, die Zeitdauer, das, was die quantitativen Neumen angeben, also der Unterschied zwischen langer und kurzer *flexa*, die Liqueszenz etc. aber keine Strukturmerkmale gewesen sein sollten, nur, weil die antike Vorgabe, die Hucbald nutzt, Zeichen dafür nicht kennt, bzw. Hucbald natürlich die melische Genauigkeit wichtig war, wäre doch wohl eine absonderliche Vorstellung; z. B. sind doch die *orisci* und *strophici* eindeutig Strukturmerkmale, sie unterscheiden Melodien von einander.

Sullivan verwechselt bei all' seinem philosophischen Engagement, daß das Gemeinte gleich sein kann auch bei verschiedenem Bezeichneten und verschiedenen Zeichen: Beide Zeichensysteme notieren die Melodie, in der ja nicht nur Tonhöhenfolgen ein Faktor sind.

als Bezeichnetes der (melischen) Neumen setzt — das ist ein mögliches, aber hochgradig unzulängliches Modell, das nämlich den notwendig letzten Analyseschritt nicht vollzieht. Damit wird z. B. als unausweisliche Folge die Tonwiederholung, notiert durch das ἴσον, zu einem definitiven Problem; natürlich haben die byzantinischen Sänger nicht ihre Intervalle, *σώματα τε καὶ πνεύματα*, Sprünge wie Schritte (man beachte den Chiasmus), durchheult, sondern genau so gesungen, wie dies Aristoxenus als für die musikalische Stimmbewegung typisch bestimmt hat; ob es „Manieren“ eines „Durchheulens“ gegeben hat, z. B. das *κύλισμα/quilisma*, ist eine andere Frage: Auch die byzantinische Musik ist kein „einziges“ Quilisma.

Also: Der Grad des rationalen Bewußtseins und die klangliche Erscheinungsweise des Chorals sind zwei verschiedene Dinge, nicht einfach undifferenziert zusammen zu mischen: Es ist kaum zufällig, daß ein in Gegensatz zu einigen modernen Deutern des mittelalterlichen Denkens über Musik rationaler Autor wie Guido sich ganz klar darüber ist — und dies auch jedem mitteilt, der sich der Mühe der Lektüre seiner Texte unterzieht —, daß Wissen und Singen auch hinsichtlich der *memoria* von Liedern ganz verschiedene Dinge sind, daß also das Bewußtsein von der Struktur der Melodien nicht mit ihrem Singenkönnen zusammenfällt, obwohl natürlich die gleichen Melodien in gleicher Art gesungen werden — von der reinen Ausführung her gesehen, wäre also Guidos (wie schon Aurelians) Forderung nach Rationalität des Singenden überflüssig, ed. Smits van Waesberghe, *Tres tractatuli Guidonis Aretini, Guidonis "Prologus in Antiphonarium"*, S. 80, 73 (nach Verweis auf die rationale Notenschrift): *Illud tandem cognosce, quia, si vis in his notis proficere, necesse est, ut aliquantos cantus ita memoriter discas, ut per singulas neumas modos vel sonos omnes, qui vel quales sint, memoriter sentias. Quoniam quidem longe aliud est memoriter sapere, quam memoriter canere, cum illud soli habeant sapientes, hoc vero saepe faciunt imprudentes.* Mit den *modi* sind die Intervalle gemeint, die natürlich die skalische Natur der Töne bestimmen.

Memoriter canere können viele, auch *imprudentes*, und daß diese deshalb von vornherein falsch singen, sagt Guido natürlich nicht; er verlangt von den Sängern, daß sie auch *memoriter sapere*, nämlich, was sie singen, zu welchem Behuf man einige Liedmelodien auswendig wissen soll, um sozusagen zu fühlen, *sentire*, was die Natur jedes möglichen Tons ist¹³⁹. Das ist nicht kindgerechte Lernmethode, sondern notwendige Voraussetzung für das, was man heute als Musikdiktat bezeichnet; keine ganz überflüssige Sache, selbst wenn man Musikwissenschaft treiben will, erst recht aber für Sänger des Chorals! Nicht die Natur der aus der *memoria* gesungenen Melodien, die natürlich auch bei *imprudentes cantores* aus Einzeltönen bestanden haben und kein Durchheulen gewesen sein können, sondern die Natur der *memoria* sind verschieden, einmal, modern formuliert, intuitiv, zum andern dagegen rational, von

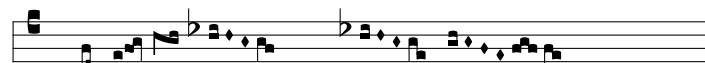
¹³⁹Es ist nicht ganz uninteressant, daß Guido als Einheit „nach“ der Melodie die *singulae neumae* anführt: Die kleinsten Gestaltelemente der Melodie soll man in ihren Tonbestandteilen wissen, man soll sie sozusagen auf die skalische Leiter projizieren können: Die Melodien sind aus solchen kleinsten Gestalteinheiten zusammengesetzt, sind Folgen solcher Bildungen und haben ihren Sinn in der Art der Folgen und deren Gestalt, woher ja auch der, auch nicht ganz korrekte Vergleich mit den *poetae* herrührt (*Micrologus*, XV, ed. S. v. Waesberghe, S. 172, 40), die nach diesem Bild *pes* mit *pes* zusammensetzen: Wie man sieht, hinkt der Vergleich etwas, ist aber vom atomistischen Modell her tragbar; das Gemeinte ist höchstens für Ignoranten nicht klar — inhaltlich ist die Forderung nach Wissen der Einzeltöne übrigens genau das, was auch die *Musica Enchiridiadis* fordert.

sapere bestimmt: *Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*. Der, der *sapit*, weiß jeweils genau, welchen Ton er singt, und hat damit eine völlig andere Art der geistigen Repräsentation von Melodien, nicht etwa eine andere Art von Melodien oder Melodieausführung — Tonfolgen singen beide Arten von *cantores*. Deutlich dürfte auch sein, daß eine Reduktion der mittelalterlichen Musiktheorie seit Aurelian auf eine Kinderlehre nur möglich ist, wenn man von der ethischen Absicht, der Durchdrungenheit der Musiktheoretiker von ihrer Aufgabe, rational singen zu lehren, dafür die Voraussetzungen zu schaffen, nichts weiß, weil man die Texte unbeachtet läßt zu Gunsten tiefstinniger Erkenntnisphantasien. Oder soll man das Postulat der Theorie auf strikte Einhaltung eines Systems von acht Tonarten (wohl Auslöser überhaupt musiktheoretischer Reflexion im Mittelalter!) als Ergebnis kinderfreundlicher Vereinfachung der Vielfalt der zu lernenden Melodien ansehen? Der Ton-Buchstaben Vergleich jedenfalls, mit dem z. B. die *Musica Enchiridis* beginnt, stammt nicht etwa aus der Kinderlehre: Wer die Darstellung dieser Schrift, ebenso wie die des *Micrologus* als Kinderlehre versteht, der muß eine erstaunliche geistige Höhe erreicht haben.

Nun könnte Haas ja in seiner so typischen al fresco Manier vielleicht meinen, daß man musikalische Gestaltkomplexe geistig in Erinnerung oder bei Ausführung nicht notwendig als Folge von Einzeltönen repräsentiert; das ist auch bei der Sprache höchstwahrscheinlich, denn die entsprechenden Zusammensetzungen sequentiell zu leisten, würde für die „Ausführung“ der Sprache wohl zu lange dauern, d. h. man wird nicht von einem ersten Schritt der Auswahl aus den Phonemen nach einem Muster, dann einer Zusammensetzung und schließlich der sequentiellen Aussprache dieser Zusammensetzung ausgehen können oder müssen.

Daß dies auch für Musik gelten dürfte, liegt auf der Hand, und muß hier nicht weiter erörtert werden. Nur, ist damit die Auflösbarkeit von Sprache in Phoneme/Buchstaben (der Unterschied ist Verf. geläufig) aufgehoben, ist damit die entsprechende Struktur des Sprachklangs aufgehoben, konkret die Funktion der Phoneme, kleinste sinnunterscheidende Elemente der Sprache bzw. des Sprachklangs zu sein? Natürlich nicht, auch wenn man Wortkomplexe und auch noch größere Kontexte als Einheitsmuster „gespeichert“ aufbewahrt, ist damit doch nicht etwa die Bedeutung des Phonems im Falle der Opposition *Reise/Meise* oder *Haas/Haar* aufgehoben.

Und genau dasselbe gilt ja wohl auch für die Musik und damit auch für den Choral, wo die Faktoren der Oppositionen natürlich von anderer Art sind: Wollte M. Haas etwa behaupten, daß im All. *Laudate Deum* die Sequenz im Jubilus *abaGGF abaGGE GaGFE ...* (letztere Neume geradezu eine Art Ausgleich des Terzsprungs *GE* durch diatonische Ausfüllung und Wiederholung):



Al- le- lu- ia.

nicht hinsichtlich der beim zweiten Mal geschehenen „Veränderung“ in einem einzelnen Ton empfunden oder verstanden worden sein sollte, und daß nicht auch der dritte *pes subtripunctatus* als verschobene und variierte, aber doch auch vergleichbare Gestalt verstanden worden

sein soll. Doch sicher nicht, weil er sonst jeder Gestaltfähigkeit der Choralkomponisten Hohn sprechen würde: Solche Unterschiede, für die man leicht zahlreiche Beispiele finden kann, sind natürlich konstitutiv für die Form des Chorals — also muß ja auch die Funktion des einzelnen Tons als kleinster formunterscheidender Faktor bewußt gewesen sein, sonst müßte man annehmen, daß sich die beiden bis auf diesen einen Ton gleichen Anfangsgebilde darin unterschieden, daß das letzte Intervall zuerst nur eine Sekund, dann eine Terz durchgeheult habe. Natürlich ist der *Einzelton* nicht als Erscheinung an sich zu sehen, die raumanaloge Natur des melischen Hörens bedingt Tonunterschiede darin, daß sie verschiedene Tonhöhe haben, wenn nicht Tonrepetitionen vorliegen, wo die Tonzahl zum Gestaltmerkmal werden kann, insofern besteht der Unterschied hier natürlich in der Verschiedenheit der Tonhöhe. Trivial, oder nicht?

Oder sollte, nun allerdings in jeweils zwei Tönen im gleichen Alleluia nicht die Parallelität der beiden Bildungen zu Anfang von *laudate eum* erkannt werden:



Man hat hier übrigens die Möglichkeit, sich Gedanken über die Neumenorthographie zu machen, nämlich, in Metz und St. Gallen, über die Austauschbarkeit eines einzülig geschriebenen *torculus subpunctatus* mit einem analytisch notierten *climacus praepunctatus*, jeweils mit langem Abschlußton: Der Grund dafür ist einmal die Schreibmöglichkeit als *climacus praepunctatus resupinus*, was beim zweiten Mal nicht gehen kann, weil da eine eigene, nicht liegierbare Neume, die *bistropa* auftritt: Eine neumatisch verschiedene Notierung einer melisch gleichen Wendung muß also nicht bedeuten, daß die gemeinte Melodie nicht als gleichartig angesehen wurde! Natürlich wären hierfür noch weitere entsprechende Betrachtungen notwendig; Neumenkunde und Choralbetrachtung basieren auf Statistik. Daß diese Bildungen ebenso wie die *clivis*-Sequenz nicht klar aufeinander bezogen seien, dürfte höchstens als Eindruck eines zum musikalischen Hören unfähigen Menschen akzeptiert werden. Und warum man dann nicht sagen soll, ja als Trivialität bewerten muß, daß die, zweifellos ja auch so gesungenen verschiedenen Töne nicht verschieden seien, d. h. durch ihre Verschiedenheit, die Verschiedenheit als einzelne Töne den Sinn der Form konstituieren, wäre unverständlich, ja erschiene abwegig. Und daß dies nicht schon die Gestalt des Gregorianischen Chorals zur *oral tradition*-Zeit gewesen sein sollte, wird ja wohl selbst jemand, der die Behauptungen von Treitler über die Neumen wie über die Bedingungen des Chorals zu dieser Zeit ernstnimmt — was im Gegensatz zu M. Haas Verf. nicht möglich ist —, kaum leugnen wollen; er müßte denn eine völlig neue Deutungsmethode auch choralischer Melodien erfinden. Man wird also auch heute mit vollem Recht die Melodien des Chorals, ob AR oder Greg, ja Mailand oder Benevent, sogar für Byzanz, genauso hinsichtlich ihrer Form betrachten müssen, wie es die Notation nach der Paläofränkischen Schrift und die Gestalt des Chorals vorgeben: Töne sind die kleinsten gestaltunterscheidenden Merkmale.

Natürlich könnte man ja auch danach fragen, ob der Ton seine Elementnatur im oben

angeführten Sinne auch behält, wenn es um Tonwiederholungen geht. Daß sich eine *bistropa* von einer *tristropa* unterscheidet, dürfte klar sein, weil hier aber vielleicht doch noch ein zusätzlicher, nicht mehr greifbarer, Effekt über die Tonhöhen und ihre rhythmische Ordnung hinausgehend vorliegen kann, wird man diesen Unterschied nicht unbedingt anführen können oder wollen. Andererseits gibt es keine andere Neume (von *pressus* u. a. abgesehen) zur Darstellung von melismatischen Tonrepetitionen. Und so muß der Hörer des Chorals eben zur Kenntnis nehmen, daß, z. B. im Off. *Deus tu convertens* mit dem wunderbaren Text des Ps. 84, der Komponist sehr deutliche Unterschiede zwischen Melismen mit zwei, drei, vier und fünf Tonrepetitionen dieser Art macht; es wird wohl niemand der absurden Meinung sein, die betreffenden Unterschiede seien nicht so gemeint, wie sie die Melodienotierungen überliefern¹⁴⁰

Man betrachte einmal die deutlichen „Assonanzen“ im Int. *Populus Sion* in Greg, das sich von dem in AR deutlich unterscheidet:

¹⁴⁰Interessante Erkenntnisse zur Tonrepetition, insbesondere in der Beschreibung durch Hucbald, ed. Chartier, S. 138, ermöglicht die Lektüre von A. Traub, *Eine mögliche musiktheoretische Diskussion ... in Quellen u. Studien z. Musiktheorie d. Mittelalters* III, ed. Bernhard, S. 81 ff.; so erfährt man, S. 83: *Hucbald lenkt im ersten Ansatz seiner Unterweisung ... die Aufmerksamkeit des Sängers, der zum bewußten Hörer werden soll, darauf, daß hier (scl. in den Ant. Adstiterunt reges terrae u. a.) gleiche Töne aufeinanderfolgen, und in der liturgischen Ordnung steht die Antiphon als erste in der Nocturn des Karfreitags*, was wohl wesentlich für die Tonrepetition ist. Man könnte auch fragen, ob nicht die als Beispiele herangezogenen Antiphonen nur konkrete Belege sind eben für das allgemeine Merkmal *Tonrepetition* bzw. *Gleichheit der Tonhöhe*, denn das scheint ja der eigentliche Sinn zu sein; natürlich beginnt man bei der Darstellung der Intervalle mit der Einheit, also sozusagen dem neutralen Element der Gruppe der Tonpaare, oder der Diagonale, wie man das so sehen kann. Wenn die Sänger auch *aufmerksame Hörer* werden, um so besser, dann werden sie nämlich beachten, was Hucbald in Tradition der Postulate an das Singen liturgischer Chöre formuliert: *In his autem vocibus, etiam si a pluribus eadem promantur, nullo tamen a se spatio distant ...*, ed. Chartier, S. 138, 8: Ein reines Ausführungsmerkmal wird hier erwähnt bzw. für erwähnenswert gehalten, was sich aus der Sachlage ergibt: Was heißt *Gleichheit*, wenn doch *a pluribus* gesungen wird? Daß die Choristen hier ein Problem gehabt haben könnten, wird man kaum annehmen wollen; daß Hucbald aber ganz korrekt auch bestimmte Umstände beachten will, ist klar, offensichtlich kein Ansatz eines Kinderschulbuchs, sondern für wissenschaftliche Akribie. Denn, wie Traub so treffend formuliert, ib., S. 84: *Man lernte — und zwar, wie die Glosse zeigt: im Hinblick auf den Choral —, daß gleiche und ungleiche Töne kategorial verschieden sind*. Gemeint sind wohl *Paare von Tönen*, denn es geht ja um Intervalle; auch Hucbald führt den Choral als Beispiel an, nicht erst die Glosse? Vielleicht wußte der einfache Sänger gar nicht, daß gleiche und ungleiche Töne verschieden sind; eine interessante Hypothese.

Von Interesse ist aber auch die Neumierung des Beispiel, die Traub, ib., S. 82, veröffentlicht: Wie von Hucbald angegeben, eine Linie für die Tonrepetition, durchgezogen über *Adstiterunt reges*, einzelne Strichlein, diastematisch verschieden, für die (unter sich) *verschiedenen* Töne auf *terrae*: Die Möglichkeit zur Diastematie war immer gegeben, allerdings wie die beiden Facsimilia zeigen, die Traub anführt, offenbar nicht systematisch; der Weg zur strikten Diastematie wurde selbst in der Begegnung der Theorie Hucbalds, ja der Notation der *Musica Enchiridis* mit der St. Galler Neumenschrift nicht erreicht, stellte sich also nicht als aus der entsprechenden Potenz sämtlicher westlicher Neumen triviale Entwicklung ein; auch Hucbald selbst hat diese Lösung seines Problems nicht gesehen.

AR
Greg
Po- pu- lus Si- on, ec- ce

AR
Greg
Do- mi- nus ve- ni- et

AR
Greg
ad sal- van- das gen- tes

AR
Greg
et au- di- tam fa- ci- et

Man wird die offensichtlich in Greg sekundär eingebrachten Initien (*Populus* und *Dominus* zu, wie AR zeigt ursprünglich bzw. gemeinsam *et auditam*) jeweils von der Tonika aus — ein typischer Kontrast zum Stil von AR, besonders am Anfang — aufeinander beziehen können, als Varianten, denn typisch für die drei hier angeführten Beispiele ist die „Überbietung“ um einen Ton nach oben, also das Gerüst *Gcd*. Und genau hier liegen auch die Unterschiede, von der Ausfüllung auf *Dominus* abgesehen: Zu Anfang findet man *Gc cd*, eine klare Beachtung bzw. musikalische Nutzung des Anfangsakzents; das gleiche gilt für *Dominus*, wogegen auf *et auditam* die Tonwiederholung durch einen *salicus* sozusagen intensiviert wird, deutlich wieder auf die Akzentsituation bezogen, wo nicht die erste, sondern die dritte Silbe den Akzent trägt (die Parallele auf *in laetitia* ist deshalb nicht weitergehend parallel, weil direkt danach der Aufstieg zum zweithöchsten Ton folgt).

Man könnte also sagen, daß, ähnlich wie in der dazugehörigen Psalmodie, die Wendung eigentlich auf zwei Silben verteilt werden kann. Ausgestaltet wird dies durch die melismati-

sche Tonwiederholung, abhängig von der Akzentsituation. Und da soll man nicht glauben, daß der Komponist bzw. der Stil insgesamt sich klar gewesen wäre über die Funktion jedes einzelnen Tons, nämlich als sozusagen gestaltunterscheidendes Element? Also wird auch hier klar, daß man sogar kompositorisch die Existenz des einzelnen Tons im Choral belegen kann. Und es besteht nicht der geringste Grund dafür, die antike Erkenntnis einer Reduzierbarkeit jeder Musik in diesem Sinne, zu der der Choral gehört, auf Töne (nicht in Anführungszeichen, wie dies Haas so bedeutsam vorführt) nicht auf den Choral anzuwenden, zumal das Hucbald und die *Musica Enchiriadis* mit bestem Erfolg getan haben — und Hucbald gibt doch gerade nicht zu erkennen, daß die usuellen Neumen, die adiastematischen irgendetwas anderes gemeint hätten, als das, was er durch Zusatzbuchstaben nur genau, rational bezeichnen will¹⁴¹. Man kann also nur, wenn man die verschiedenen Ebenen, ja die Existenz solcher Verschiedenheit unbeachtet läßt, zu einer so merkwürdigen Formulierung gelangen, wie sie Haas vorstellt: Natürlich war der Choral auch in dem Sinne Musik, wie Aristoxenus das vorgegeben hat, und deshalb mußte und konnte er auch genau nach dem Vorbild der Theorie

¹⁴¹Man liest wirklich höchst erstaunt von C. M. Bower, *sonus, vox, chorda, nota ... in Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* III, ed. Bernhard, S. 59 *The notae of Musica enchiriadis — that treatise that best preserves the language of the cantus tradition before the Carolingian reception of Boethius and Pythagorean theory — stand in marked contrast to those of Boethius, for here the notae are determined by the four basic musical functions defined in practice as well as theory*. Bei Boethius sind die skalischen Töne durch — Tetrachorde geordnet, ein so wesentlicher Unterschied? Und es geht um *notae*: Das System der Drehungen, Umlegungen der Grundzeichen der *Dasia* Notation weist klar auf das Vorbild, die antiken *notae* hin. Wo ist da der zentrale Unterschied? Das soll ohne antiken Einfluß so erdacht worden sein? Bower fordert hier zuviel an Nichtwissen vom Leser, zumal ja wohl auch das Wort *nota* für Notenzeichen nicht „ohne“ Boethius zu denken ist.

Abgesehen davon, daß die *Musica Enchiriadis* sich natürlich der Tradition von Boethius voll bewußt ist, daß von einer *Carolingian reception of Boethius* zur Zeit der Abfassung der *Musica Enchiriadis* ja wohl kaum noch gesprochen werden kann, daß die wirklich alte Betrachtungsweise des Chorals den skalisch definierten Einzelton nicht kannte, wie noch Aurelian und die paläofränkischen Neumen deutlich zu erkennen geben, ist ein funktionaler Unterschied des (musikbezogenen) Gebrauchs von *nota* bei Boethius und in der *Musica Enchiriadis* nicht zu erkennen, beide sind Zeichen für die Tonelemente eines bestimmten Tonsystems. Daß das der *Musica Enchiriadis* nicht das gleiche ist, was Hucbald verwendet, bedeutet doch nicht eine andere Funktion (Tetrachorde sind in beiden wesentlich); es sei wiederholt, daß das Konzept der Tetrachorde wie auch das Prinzip der Notierung mit Umkehrungen der Zeichen auf das antike Vorbild zurückgeht, also ohne Boethius undenkbar ist. Will Bower wirklich glauben machen, daß die ursprüngliche geistige Repräsentation von Musik vor der Antikenrezeption die der *Musica Enchiriadis* war? Und das angesichts der Schrift von Aurelian und der Schriften über ihn? Auch die, offenbar ganz neue Erkenntnis, ib., S. 60, daß die *finales* kein antikes Vorbild haben, befreit nicht einmal von der Beobachtung, daß Aurelian und die erste Schicht der *Alia Musica*, die der von Chailley in seiner bewundernswerten Ausgabe als *Quidam* bezeichnete Anonymus bezeugt, aber auch Regino das Konzept skalisch rational definierter *finales* nicht kennen, zum anderen von der Berücksichtigung, daß solche *finales* erst rational als Elemente der Skala definiert werden mußten, was nicht etwa triviale Natur des musikalischen Denkens zur Zeit von Aurelian oder gar davor war, der übrigens von Boethius einiges exzerpiert hat: Ohne die Rationalisierung nach antike Vorbild wäre die *finales* Lehre nicht formulierbar gewesen. Und schließlich: Daß die jeweiligen Zeichen für jeweilige spezifische intervallische Kontexte stehen, gilt für die antike Notenschrift wie für die *Dasia*-Zeichen; nur daß deren Autor eine sehr viel einfachere Lösung gefunden zu haben glaubt. Es liegt mit den *Dasia* Zeichen und dem von ihnen bezeichneten System eine radikale, und unzulängliche Vereinfachung vor, keine grundsätzliche oder gar unabhängige Entwicklung!

der beiden *Stimmbewegungen* von Aristoxenus in Tönen geschrieben werden. Denn, daß auch im Choral die melischen, und weniger leicht zu fassen, schon für das Mittelalter, die rhythmischen Merkmale die waren, die gestaltfähig waren, wird höchstens der bestreiten können, der von der überlieferten Gestalt des Chorals völlig absehend ihn nur als „Träger“ schöner Stimmqualität ansieht. Das aber ist ausgeschlossen, wie die literarischen und musikalischen Quellen seit Aurelian belegen. Also: Auch der Choral ist Musik, ohne jedes Anführungszeichen, natürlich unter Beachtung seiner strikten liturgischen Wertung. Auch hier hat der Adlerflug von Haas nicht zu einer Klärung, sondern zu einer Verunklärung geführt — jedenfalls auf der unteren Ebene der Sachverhalte: Geistige Repräsentation von Musik und Auflösbarkeit in Töne, also die Rationalisierungsfähigkeit sind nicht dasselbe, nicht *wir* haben *gelernt*, als eigentlich unzutreffende Konvention, daß Musik aus Tönen besteht, sondern sie tut das wirklich, wenn man eben nicht für den Choral die Bedeutung der musikalischen Gestaltbildung verneinen wollte, was Haas ausweislich seines PC-Programms ja auch nicht zu tun scheint: Daß die Musik, jedenfalls die des Chorals die Töne zu Elementen hat, ist ein Sachverhalt, daß man diesen Sachverhalt als rationale Erkenntnis lernen kann, ist ein anderer Sachverhalt.

Nun kann man aber noch weiter nach dem Sinn der Formulierung von Haas fragen. Denn rezitativische Passagen waren immer von Einzeltönen geprägt, müssen also auch immer so gehört worden sein¹⁴², der rational definierte Einzeltönen dagegen wird doch wohl von den wenigsten gehört, ohne daß diese unfähig sein müßten, Motivwiederholungen etc. hören zu können. Die Wahrnehmung musikalischer Gestalten, und dazu gehören ja wohl auch Formeln und Motive im Choral, kann für jeden möglich sein, selbst wenn er, unfähig sein sollte, das Fach *Gehörübung* bzw. *Musikdiktat* an Konservatorien auch nur mit ausreichend absolvieren zu können. Dies ist in der Sprache wohl kaum anders, es kann doch wohl Menschen geben, die selbst komplizierte Dinge sprachlich ausdrücken können, ohne das gleichzeitig oder auch immer sozusagen elementar zunächst als Folge von Buchstaben/Phonemen und Silben zu denken. Genauso ist das in der Musik, da wird man sogar annehmen dürfen, daß selbst die Mehrzahl von musikalisch hörfähigen Konzertbesuchern die Motive erkennen, z. B. wichtig für eine Orientierung in Wagners Opernmusiken, ohne daß sie zur Niederschrift des Gehörten in Einzeltönen fähig sind — man darf getrost diese Behauptung auf eine Mehrzahl von Repräsentanten des Faches Musikwissenschaft ausdehnen, ohne diesen musikalische Ignoranz vorwerfen zu müssen.

Damit aber ist es völlig uninteressant, wie die geistige Verarbeitung von klar erkennbaren melodischen und musikalischen Gestalten beim musikalischen Hörvorgang jeweils denn genau erfolgt, nämlich uninteressant für die Frage, was denn nun musikalisch gleich oder ungleich oder verwandt sein soll; und natürlich ist die elementare Zerlegung in Einzeltöne auch die adäquate Darstellung der jeweiligen Gestalt(Identität), was Haas offenbar zu beachten für überflüssig hält; natürlich darf man nicht, wie das z. B. Floros tut, aus dieser rationalen Darstellung einer melischen Gestalt folgern, daß auch die betreffende Musikkultur der gleichen

¹⁴²Das, was hier *bewegtes Rezitativ* genannt wird, ist auch in AR nicht die einzige Form von Rezitativ; und daß die entsprechenden Floskeln durcheult gewesen seien, müßte man erst noch beweisen.

Rationalität fähig gewesen sein müsse; Byzanz war dies offensichtlich nicht, wie die Unfähigkeit zur rationalen Unterscheidung von Halb- und Ganzton zeigt, woraus zu folgern, daß die Byzantiner bei der Ausführung ihrer Melodien zwischen den beiden Intervallen nicht unterschieden hätten, ebensolcher Unsinn wäre wie die Vorstellung, sie hätten nicht so gesungen, wie dies Aristoxenus für die Musik definiert, sondern die Intervalle durchheult.

Andererseits wäre aus Haasens Behauptung auch noch zu folgern, daß die Erfinder, ob nun *chant community* oder Komponisten, sicher in einem „intuitiven“ Rahmen, der liturgischen Melodien in einem dem Einzelton völlig fernen ja von ihm abgetrennten musikalischen Kontext aufgewachsen sein müßten; dies wäre aber unzutreffend. Denn natürlich gibt es, z. B. bewiesen durch Cassiodor, in der Zeit der Entstehung der Melodien — und wenn sie überliefert werden als Melodiegestalten, müssen sie ja auch einmal entstanden sein — in der Umwelt, z. B. in Rom oder auch im Frankenreich, natürlich durchweg Instrumentalisten; und die spielen ja sicher Einzeltöne, z. B. wenn sie auf *cithara* oder *αὐλός* spielten. Und eine völlige Absperrung der betreffenden Sänger von der musikalischen Außenwelt müßte Haas erst einmal beweisen — die ersten, dann „verbotenen“ christlichen Hymnen waren notierbar, also in Einzeltönen rationalisiert und natürlich auch komponiert¹⁴³. Sollte Augustin, der ja auch ursprünglich ein Liebhaber weltlicher Musik war, plötzlich durch einen völlig unterschiedlichen Gesangsstil so „verführt“ worden sein?

Wer einmal in Byzanz, vielleicht ja auch in Ravenna war, konnte eine Orgel hören (außerhalb der Liturgie); und in der zweiten Hälfte des 9. Jh. bestellte sich ein Papst einen *musicus*, der eine Orgel bauen, bedienen und eben als *musicus* gebrauchen kann, aus der Heimat des derzeitigen Papstes: Dies bedeutet doch, daß man in der Zeit ganz selbstverständlich eine Orgel mit ihren fest gegebenen Einzeltönen ohne jedes Problem auf den Choral, in Rom ja wohl AR, anwenden konnte. Die Melodien konnten, sowie man ihre Struktur wirklich verstanden hatte, durchweg und ohne weiteres in Einzeltönen repräsentiert werden; da hat es doch offensichtlich überhaupt keine Probleme gegeben, also war diese Musik weder Geräuschkunst noch Durchheulen von Intervallen ohne „Stehenbleiben“, wie dies Aristoxenus unterscheidet, ein weitgehend rationaler Denker von Musik. Haasens Argumentation greift auch hier ein wenig zu sehr ins Leere der Verselbständigung beeindruckender völlig neuer Sichtweisen von jeder Wirklichkeit: Was für die Frage nach *Gleichheit* von Bedeutung ist, ist die nun allgemein voraussetzbare Fähigkeit zum Hören musikalischer Gestalten, z. B. von Hymnenmelodien, was Ambrosius wie Aphrem nutzen. Die Frage nach der Fähigkeit zur Rationalisierung, die den mittelalterlichen Theoretikern einige Mühe gemacht hat, ist etwas völlig anderes: Auch Haas wird nicht behaupten können, daß die Bestimmung des Bezeichneten von Neumen in den mittelbyzantinischen Schriften als *gemessener, gerichteter Schritt* bzw. *Sprung*, also etwas Anderes als in den westlichen Neumen, etwa bedeutete, daß die Byzantiner nicht klare Tonhöhen gesungen hätten, die Übertragungen der *MMB* oder von E. Jammers also reiner Unsinn seien. Merke daher: Eine musikalische Gestalt zu hören und diese Gestalt elementar zu rationalisieren sind zwei ebenso verschiedene Dinge wie die parallelen Fähigkeiten in der

¹⁴³Den E. Pöhlmann und M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001, S. 190, in das 3. bis 4. Jh. datieren, also zeitlich nicht gerade fern von der von Augustin bemerkten Einführung des *mos orientaliū* im Singen der lateinischen Kirche — und der Hymnus stammt aus dem Osten.

Sprache, wo ja die Erfindung der Phöniker sozusagen das Ei des Kolumbus darstellte — daß solche Rationalisierungsleistungen dann auch erhebliche Folgen haben konnten, das zeigt die musikhistorische Sonderentwicklung des Westens ja zu Genüge. Haas scheint hier also das unpassende Objekt ergriffen und herausgestellt zu haben, was nicht so ganz selten vorzukommen scheint: Die Struktur der choralischen Melodien in beiden Fassungen ist adäquat durch ihre rational bestimmten Einzeltöne bzw. natürlich deren Folgen darzustellen; in dieser Musik werden Aristoxenisch klare Tonhöhen gesungen (modulo eventueller Ausführungsmanieren, bezeichnet — eventuell! — durch *Zierneumen*). Deshalb ist die moderne Aufrufung einer melodischen Gestalt durch ihre Töne oder in ihren faktischen Tönen sinnvoll und der Wirklichkeit dieses Chorals als Musik adäquat: Natürlich besteht auch diese Musik aus Tönen, genau wie die von M. Haas gesprochene Sprache aus Phonemen/Buchstaben besteht.

Damit aber ist nicht die Art der geistigen Repräsentation musikalischer Vorgänge bei den Sängern und Zeitgenossen zu identifizieren. Hier kann die Fähigkeit, die geistige Repräsentation von Ausführung und Melodiegestalt, was natürlich zu trennen ist, rational theoretisch formulieren zu können, eingeschränkt oder noch nicht entwickelt sein. Dies dürfte der Stand der *cantores valentes sed non musici* Aurelians sein — daß diese nicht intuitiv auch Folgen von Tönen der Ausführung entsprechend gedacht haben könnten, ergibt sich daraus nicht: Eine Rekonstruktion der eher intuitiven, vorrationalen geistigen Repräsentation von Musik in dieser Zeit ist wohl nicht mehr möglich. Über die Form des Chorals zu sprechen, muß und kann daher seiner Struktur und Ausführung wegen nur in „Aufzählung“ seiner jeweils konstitutiven Töne geschehen — daß musikalische Gestalten nicht einfach Tonreihungen sind, sondern zusammengefaßte, auf einer anderen Ebene der Abstraktion — schon Tonhöhen sind Abstraktionen — wieder einfache Bildungen sind, dürfte nicht nur für den Choral charakteristisch sein.

1.7.3 Zur Endlichkeit und Unendlichkeit choralischer Elementargestalten

Das mögen Fragen sein, die auf Grund weniger zukunftsfrächtiger Zurückgebliebenheit des Fragestellenden aufkommen könnten. Die Ergebnisse von Haas sind so überwältigend, daß entsprechende Fragen gar keine Kritik sein können: Haas hat, eine gigantische Aufgabe, das gesamte Repertoire von AR in der Fassung von *MMM II* einer solchen Segmentierung, wie sie vom Text der Melodien trivial vorgegeben wird, durchgeführt und dazu noch alle vorkommenden *Silbenstrecken* nummeriert; also, wie aus seinem Beispiel zu erkennen, bekommt ein syllabisch auftretender Ton *a* die Nummer 4, ein entsprechender Ton *c* die Nummer 62 (mehrtönige *Silbenstrecken* erhalten irgendwelche anderen Nummern, ein System ist nicht zu entdecken; ein Zeichen für die elementare Einfachheit des Zählsystems). Und natürlich werden gestaltmäßig und tonlagemäßig identische *Silbenstrecken* auch mit der gleichen Nummer versehen — man könnte natürlich die Nummerierung etwas aufschlußreicher gestalten, denn es gibt ja ausreichend viele natürliche Zahlen und Zahlentupel; wie ist das gemeint? Man könnte syllabischen Tönen eine einstellige, zweitönigen *Silbenstrecken* eine zweistellige Nummer geben, z. B. eben durch *n-tupel*. Aber das würde natürlich eine verkomplizierende Auflösung der so verblüffenden Einfachheit bedeuten, denn durch Haasens Nummerierung

erfährt man den grandiosen Tatbestand, daß AR in der zitierten Fassung doch tatsächlich *34.998 Silbenstrecken* besitzt, welchem Wagnis sich Haas damit unterzogen hat, ergibt sich aus seiner grundlegenden Bemerkung: *Da wir das 'Altrömische' als Corpus untersuchen, muss es trivialerweise der Fall sein, dass wir eine endliche Menge von VKNs erhalten.* Wer hätte das vorherahnen können.

Und dann ergibt sich aber ein noch aufregenderes Ergebnis: Diesen, man kann die Zahl nur wiederholen 34.998 Silben entsprechen viel weniger an Nummern, denn, wie jedermann weiß, wiederholt sich in der Musik sehr viel, z. B. Tonwiederholungen bei Rezitationen, um ein einfachstes Beispiel anzuführen: Fünf Silben auf einem Ton oder einer Floskel („bewegtes“ Rezitativ) rezitiert erhalten somit nur die immer gleiche Haas-Nummer, woraus dann hervorgeht, daß Rezitationen, um Willamowitz-Möllendorff (Autobiographie) zu zitieren, *mehrschrittweise* als Ton- oder eben Floskelrepetitionen auftreten. Übrigens wird daraus deutlich, daß mit einer Bestimmung von Nummern, die zusammen auftreten und solchen, die nie in Kontextbeziehungen erscheinen, keine Auskunft über ein hypothetisches Stilelement einer sozusagen typischen Folge erhalten werden kann: Wie viele andere Formeln ist auch das Rezitativ ein Formelzusammenhang, der über eine Haassche *Silbenstrecke* weit hinausgeht: Bei der Häufigkeit von Rezitativen aber ist natürlich die Tatsache, daß gleiche Einzeltöne gleichen Einzeltönen verbunden sind, nur innerhalb der Gesamtformel, hier der primitivsten, nämlich des Rezitativs eine relevante Aussage. Das Gleiche gilt für kompliziertere Formeln, weil da oft genug klar Teile unterschieden werden können, bei denen aber so gut wie nie etwa einmal ein zweiter Teil vor einem ersten Teil gesungen werden kann. Das ist dann aber Folge eben geschlossener umfangreicher Formeln. Immerhin, alle solche Probleme fegt das Verfahren von Haas, der Schematismus, alle Melodien in ihre Silbenteile zu zerlegen, vom Tisch.

Man könnte andererseits natürlich auch fragen wollen, wenn man nach elementaren Stilfaktoren fragt, welche Arten an *climaci* es gibt, also ob auch im Choral so große Folgen von abwärtsgerichteten *currentes* auftreten wie im Organum der *Nôtre Dâme* Zeit; das wären doch eigentlich Fragen, die sozusagen das Normalverhalten von melodischen Bildungen bestimmen könnten, also etwa so zu fragen: Wieviele gleichgerichtete Schritte und Sprünge können im Choral auftreten. Um solche Fragen stellen und beantworten zu können, bedarf es allerdings gewisser Erfahrung mit dem Choral als Musik. Von solchen, offenbar eine gewisse Intuition voraussetzende Fähigkeiten ist Haasens Vorgehen allerdings völlig frei; man erkennt sozusagen „Elementareres“:

So ergibt sich doch tatsächlich aus der Tätigkeit des Nummerierens ganz klar, daß es nur 3.782 verschiedene (Gestalten von) *Silbenstrecken* gibt; eine echte wissenschaftliche Abstraktionsleistung. Also hat man das wissenschaftlich eindeutige Ergebnis, das Musikwissenschaft endlich zu einer rationalen Wissenschaft machen kann: *Für das ganze Corpus werden 3.782 verschiedene Strecken benutzt. Damit lässt sich eine Reduktion erzeugen (sic!): den 100% des Corpus liegen 11% der Strecken zugrunde.* Offenbar deutet Haas seine *Streckengestalten*, deren Zitierung gelegentlich durch *M* ergänzt wird, als Objekte einer Nutzung, nur wie man sich dies vorstellen soll, Musik ist ja immer noch Kunst und kein Phänomen wie eine

Umgangssprache, läßt Haas offen; sicher als irrelevante Erscheinung der Wirklichkeit — daß es soviel verschiedene silbische Melodieteilchen geben könnte wie überhaupt Silben, wäre ja wohl von vornherein eine absurde Vorstellung, wenn schon die Sprache mit nur 24 Buchstaben/Phonemen, und sicher einer viel größeren, aber auch begrenzten Anzahl von Silben auskommen kann, die Musik gar mit *septem discrimina vocum*, wie das Vergil so dahindichtet, ohne zu beachten, daß nach Haas eine Auflösung der Melodie in Töne gar keine Wirklichkeit haben muß, kann oder darf.

Von Interesse wäre, vielleicht erfüllbar in der zweiten Auflage, eine entsprechende Untersuchung, wieviele (sprachliche) Silben eigentlich in der Gesamtzahl der Silben des untersuchten *corpus* vorkommen; daß auch da eine *Reduktion* erfolgen dürfte, ist zu erwarten: Die absolute Anzahl der Silben in Homers *Ilias* und die Anzahl darin „gestaltmäßig“ verschiedener Silben ist doch sicher verschieden; und man wäre auch sehr gespannt darauf, wie das entsprechende Ergebnis wäre, wenn man z. B. die Oberstimmen des gesamten *Corpus* der Vokalkompositionen von Orlando die Lasso in gleicher Weise *untersuchen* würde. Ob man auch dann auf die Frage gelange, die Haas anschließend erörtert: *Bei der Frage danach, wovon unendlicher Gebrauch gemacht wird, ist das eine erste Feststellung.* Das ist es sicher; nur, wird von Musik wirklich auch nur annähernd gleichzählig ein *Gebrauch gemacht* wie von Sprache? Und ist nicht auch die Sprache, sogar als sprachliche „Äußerungsmenge“ aller bisher und noch lebenden Menschen betrachtet nicht endlich? Auch hier ist die Tiefe der Formulierungen nicht so ohne weiteres erkennbar.

Natürlich ist klar, daß die Bildung von *VKNs*, also Zahlenfolgen, wie sie Haas so anschaulich auf S. 226 seines bahnbrechenden Werkes angibt (jeweils drei Zahlen, davon eine, trivialerweise, in der Mitte), eine andere Terminologie fordert als sie die ältere Methodenvielfalt gebraucht hat¹⁴⁴: Mit solcher formalistischer Dreiergliederung kann man dann natürlich alles Mögliche darüber sagen, welche Zahlen überhaupt, in Dreierfolgen, hintereinander auftreten können, um als, vielleicht nicht gerade sehr, überraschendes Ergebnis festzustellen, daß z. B. ein Rezitativ auf *a* so gut wie nie direkt an ein Rezitativ auf *F* angekoppelt ist; aber, immerhin, das ist ja eine klare Auskunft, die Bekanntes nun auch noch sicher macht, nämlich zählbar. Nur läßt sich natürlich einmal die Frage stellen, ob vielleicht die Anpassung der Methode an doch einigermaßen überholte reine Zählfähigkeiten eines einfachsten PC-Programms gewisse stilistische Merkmale gerade nicht erkennen läßt: E. Jammers z. B. hat mit seiner Differenzierung zwischen *Silbe* und *Quasisilbe* der mittelbyzantinischen Rhyth-

¹⁴⁴Als Anhänger Aristotelisierender Formalisten findet Haas einen Dreierschematismus trivialerweise auch in der, von Sachs so bezeichneten, *Klangschrittlehre*, wo Ausgangsklang, Fortschreitung des *cantus* und Reaktion des *discantus* schematisiert sind — auch hier kann man solche Abkürzungen verwenden und Dreierfolgen erkennen; man könnte allerdings, zur Einführung, lieber Sachs oder Apfel lesen; mit den 3-tupeln, in die Haas die Altrömischen Melodien auflöst und bezeichnet, also *n, n, n*, wenn es sich um ein Rezitativ handelt, hat dieser, für die Weiterentwicklung der Mehrstimmigkeit wirklich wichtige Schematismus allerdings nicht das Geringste zu tun, abgesehen von der Dreizahl, die Haas aber auch, z. B. in den melischen Akzentzeichen und wo noch alles hätte finden können, so z. B. bei Engelbert von Admont, der in seiner „scholastifizierten“ Musiktheorie die erkenntnisreiche Gliederung von Melodien aufstellt, diese haben — man ist überrascht — *initium, medium, finis*; ist das nicht philosophisch gedacht? Ein Dreierschematismus ist das aber auch.

mustheorie einen brauchbaren Weg gewiesen, der immerhin angenehmere Übertragungshypothesen begründet hat, als sie die traditionelle Methode zuwege brachte. Was heißt dies in diesem Zusammenhang, einmal natürlich, daß ein wissenschaftliches *al fresco* Gemälde nicht mit dem Kleinmaßstab der Kleingeisterei zu verstehen ist, zum anderen aber lassen sich Melismen eben doch auch in *neumae* oder eben, mit Jammers zu sprechen, in *Quasisilben* zerlegen¹⁴⁵. So findet man z. B. in dem von Haas so aufwendig wie tiefeschürfend, wenn auch weniger die musikalische Form als ästhetisches Objekt betreffend, analysierten Grad. *A summo celo* eine Folge von *climaci edc* auf *ad summum eius*, aber auch auf *firmamentum*, auf *gloriam Dei*, allerdings in verschiedenem Kontext; wie würde man das mit Haasens Nummern wohl darstellen, als Beweis dafür, daß *climaci edc* in verschiedenen Zahlenfolgen auftreten können? und in welcher Relation diese *climaci* zu dem auf *gloriam Dei* stehen, denn Transposition gibt, ebenfalls in radikaler Vereinfachung von Merkmalen der Wirklichkeit, das Zahlensystem von Haas auch lieber nicht wieder.

Aber was sollen solche Fragen, Haas gelingt durch einfache Nummerierung nebst vorgesetztem Buchstaben *M* wie *M 198* auch die sensationelle Erkenntnis, daß es in lange als parallel bekannten Melodien vornehmlich gleicher Gattung — eine Differenzierung, die Haasens Nummern auch nicht erkennen lassen, ein echtes Fresco — auch gleiche Formeln gibt, ja daß ganze Melodietypen existieren, so wie das schon seit W. H. Frere's Zeiten für die großen Responsorien so schön dargestellt ist.

Und damit hat Haas doch noch etwas ganz anderes entdecken können, nämlich, daß es ein

¹⁴⁵So muß man auch von der mittelalterlichen Musiktheorie, die nach M. Haas ja nur eine Kinderlehre darstellt, her sprechen: Wenn vor Guido der Autor des Oddo zugeschriebenen Traktats *De musica* von der Bedeutung der Gruppenbildung spricht, GS I, S. 277 a/b (konkrete Beispiele für musikalische *syllabae* in Bezug auf den jeweiligen Ambitus bzw. die wesentlich beteiligten Intervalle; erörtert wird auch das Problem der Segmentierung von *syllabae*, wann man eine, wann zwei *syllabae* setzen soll etc. — deutlich wird auch, daß diese Gliederung Teil des Choralunterrichts war), so sieht man, nicht nur oder erst bei Guido, daß ganz selbstverständlich in musikalisch autonomen Gestalteinheiten gedacht wurde, und dabei natürlich auch das Problem der Zusammenstellung von einzelnen Tönen zu jeweiligen — musikalischen! — *syllabae* ausdrücklich angesprochen und erklärt wird. Daß entsprechend verschiedene Bildungen der Kleinstgruppen recht verschiedene Wirkungen der gleichen Tonfolge hervorrufen können, sagt Oddo ebenfalls. Also ist man vielleicht doch verpflichtet, genau nach solchen — musikalischen! — *syllabae* zu suchen. Und daß dazu die Neumenbildung der Notenschrift die wesentliche Aussage machen kann, das dürfte geläufig sein. Jammers Terminologie ist hier etwas anders, weil er von *Silbe* in sprachlichem Sinne spricht, d. h., adäquat, der sprachlichen oder textlichen Silbe die Funktion eines Einheitsrahmens für die musikalischen Bildungen zuweist, gleichzeitig aber natürlich auch beachten muß, daß es sich hier um eine Art Idealfall handelt, jedes etwas umfangreichere Melisma besteht aus mehreren entsprechenden Einheiten, in der Terminologie von Jammers *Quasisilben*: In der Terminologie des Mittelalters, soweit man Hucbald, die *Musica Enchiridis*, Oddo und Guido sowie deren Nachfolger als Repräsentanten *mittelalterlichen Denkens über Musik* ansehen darf oder kann, kann man also die *Quasisilben* von Jammers mit den — musikalischen! — *syllabae* gleichsetzen. Wenn Haas mit seiner so computergerechten Vereinfachung solche Vorgaben als methodisch überflüssig ausweist, ist dies ein Zeichen der Kühnheit seines abstrahierenden Vereinfachens, nur wird man einen Bezug zur musikalischen Wirklichkeit nicht gerade leicht herstellen können, weshalb hier doch lieber den Vorgaben des westlichen Mittelalters gefolgt wird; auch wenn dies nicht nur dreißig, sondern über tausend Jahre hinter der eigentlichen Musikwissenschaft der Zukunft hinterherhinkt. Hucbald wie Oddo sind ebenfalls ausgesprochen rationale Autoren.

Schema gibt, nach dem in AR viele Graduale konzipiert sind, so wie man das ja auch von W. Apel für die aus Greg erfahren kann. Da gibt es, parallel zu AR, auf den letzten Akzent des ersten Abschnitts bezogen, eine Formel, die man in vielen Gradualia finden kann, nämlich die, die man etwa (nur in AR!) im Grad. *Posuisti* hört, auf *Posuisti Domine*, im Grad. *Liberasti nos Domine* (nur AR), in *Benedicam Dominum* (nur AR), *Ab occultis meis, Exultabunt sancti, In sole posuit* (wegen Dreisilbigkeit des Schlußworts in Greg etwas erweitere Wendung)¹⁴⁶, *Domine deus virtutum, A summo caelo, In omnem terram*, etc.; eine sehr beliebte Formel, die übrigens nur Teil einer wesentlich umfangreicheren Formel ist. Betrachtet man die Beispiele, fällt auf, daß die betreffende nicht gerade aufregende Formel (in AR, „zweieinhalbmal“ der diatonische Abstieg *haG*), der in Greg ein Teil der Formel A_1 bei Apel entspricht, auf den letzten Akzent des jeweils ersten Abschnitts bezogen ist, und daher, mit Ausnahmen, s. u., immer eine längere Einleitung vor sich hat:

AR	
Greg	
Do- mi- ne De- us vir- tu- tum	

Das dem Sprachakzent entsprechende Melisma ist übrigens auch ein schönes Beispiel für Ausgleichsmelodik in Greg: In *cah caG* (auf *Deus virtutum*) wird nicht nur der Höchstton umspielend hervorgehoben, sondern auch der Abstieg von ihm vorbereitet, erst, mit ausgleichender „Rückkehr“ bis *a*, dann in Wiederholung dieses Sprungs *ca* aber weitergeführt zum Tiefton; die anschließende Neume nimmt den Anfang wieder auf: *hGa h ~ cah c*, so daß der Abstieg klar auch gestalthaft motivisch geformt ist; der Schluß ist dann auf die Weiterführung zu beziehen und läßt sich als melodische Aufwandsreduktion, passend zu einer Schlußbildung erleben: *cah caG hGa h a*. Diese diatonische Verschiebung um eine Terz hört man auch, wenn man überhaupt adäquat Musik hören kann (und gerade hier kann und muß man sich den Sinn von Varianten überlegen) — der Notation des Gradualbuchs widerspricht hier St. Gallen und Metz; in deren Neumatation erkennt man die angedeutete Parallelität auf den ersten Blick: Ein Grund, auf die Angabe der Neumengliederung a priori zu verzichten?): Das ist Schönheit der musikalischen Form! Wenn man dies zu erleben fähig sein sollte.

Die Hoffnung im Fall etwa der oben zuerst angeführten Beispiele, daß man hier etwas gefunden habe, das eine besondere Betonung des Wortes *Domine* musikalisch leiste, wird durch die anderen Beispiele widerlegt, was angesichts der Formelnatur der Melodie auch kaum überrascht. Was aber in AR wie in Greg klar ist: Es handelt sich um eine (Akzent-)Formel, die in ihrer Lokalisierung abhängig ist von der Textstruktur des ersten Abschnitts; es wird nicht der erste Akzent mit dem Melisma auf Hochtönen „beantwortet“, sondern der letzte

¹⁴⁶Die Formel scheint also, der Häufigkeit der Beispiele in Greg wegen, ursprünglich für ein zweisilbiges Schlußwort erfunden worden zu sein; hier könnte man noch weiter untersuchen, denn hier wäre eine Erweiterung der Angaben von Apel sinnvoll, nämlich um die jeweilige „unterliegende“ Textstruktur.

Akzent vor Halbschluß; daß sich daraus der Silbenzahl des Anfangsversteils entsprechend auch verschiedene Lösungen des Anfangs ergeben, liegt auf der Hand, jedenfalls wenn man diese Prinzipien des Chorals beachtet (die Gesamtdisposition macht deutlich, daß hier nur ein erster Hochtton vorliegt, der eigentliche Höchstton findet sich im anschließenden Abschnitt — es handelt sich um eine Formel, die Haasens *Silbenstrecke* um einiges übertrifft). Wenn nun die Methode von Haas zu erkennen gibt, daß hier tatsächlich eine Formel vorliegt, und ein Blick in das Buch von W. Apel bestätigt, daß auch Greg hier eine Formel aufweist, so stellt das natürlich einen Beweis für die Aussagefähigkeit dieses Systems dar; Gleiches wird als gleich erkannt, denn es hat ja eine identische Haas-Nummer. Vielleicht wichtiger als solche Erkenntnis könnte die Melodik der Formel sein, ihr musikalischer Sinn, denn den muß sie ja haben.

Nun bemerkt Haas auch noch, daß der Gradualtyp *Haec dies ... Confitemini*, der demselben Ton angehört, zu Anfang etwas anders aussieht:

Die Parallelität beider Fassungen ist hier klar, die Unterschiede erscheinen als minimal, wesentlich verschieden im zweiten Teil der zitierten Passage zu dem sonst üblichen Melodietyp ist nur Greg: *Bistropa cc* statt *porrectus ca/h/b*, und zu Ende *porrectus aGa a* statt *hGa h a*. Der „Durchgangston“, der hier in AR die sonstige Melodiegestalt „vermehrt“, kann als ornamental verstanden werden — die andere Phrasierung durch die Neumen in AR müßte natürlich überprüft werden, was hier nicht getan werden kann und soll¹⁴⁷.

Die Gestalt von Greg erscheint sinnvoller, denn man kann sie mit dem Prinzip der Beachtung oder Nutzung des Sprachakzents durch „Aufsteigen“ bereits eine Silbe vor der Silbe, die den Akzent trägt, klassifizieren, wogegen AR den Effekt des „Dreiklangs“aufstiegs, zu Ende von *Haec*, durch zu häufiges Auftreten des Höchsttons mindert, Greg zeichnet sich hier wie auch sonst durch die Ökonomie im Umgang mit Extrema aus. Die „Mordent“-neume in AR, *chc*, entspricht so oft dem *strophicus* in Greg, daß man die angesprochene *bistropa cc* schon auf *Haec* in AR vielleicht sogar als Hinzufügung deuten muß, ein echter stilistischer Unterschied — der jedoch wieder nicht etwa als Beweis für eine, gar noch genetische Priorität einer der beiden Fassungen herangezogen werden ist; ja hier liegt eine der zahlreichen Stellen vor, an denen die Unbrauchbarkeit eines solchen, generell verstandenen Ansatzes offenkundig wird (und es wäre eben absurd, solche Unterschiede einfach als nicht existent zu behaupten,

¹⁴⁷So wenig sicher die Überlieferung der *coupures* in AR zu sein scheint, vielleicht ein Hinweis auf zumindest geringere Relevanz; sie ganz unbeachtet zu lassen, erscheint auch nicht sinnvoll, wenigstens bevor man nicht ausreichende betreffende Statistik aufstellt. Auch hier vereinfacht das Programm von Haas in radikaler Weise.

aus irgendwelchen *oral tradition* Vorgaben).

Bemerkenswert ist nun, daß man die Veränderung in Greg gegenüber der „normalen“ — weil häufiger auftretenden — Version dieses Melismas ästhetisch sinnvoll erklären kann: Der *pes ac*, der die Gruppe auf *Haec* abschließt, läßt den *porrectus cah c* nicht sinnvoll erscheinen, stattdessen tritt sozusagen der, regionale, Höchstton intensiviert zu Anfang von *dies*, dem Akzent vor Schluß — und darauf beruht die Formel — auf, eben als Akzentbeachtung (nachdem der Ton bereits erreicht war). Die Verkürzung dann des Schlußmelismas um die *virga h* (nicht etwa Rudiment einer „fehlenden“ Silbe!) und die Reduktion der Bewegung des vorangehenden *porrectus hGa h* auf *aGa* im Gradualtyp *Haec dies* kann man also als bewußte solche Reduktion interpretieren, denn AR verändert sich nicht — dies kann man als wahrscheinliches Merkmal der ursprünglichen, gemeinsamen „Urform“ werten. Eine Wirkung dieser Veränderung ist z. B. das Fehlen von *b/h*, was in Relation zum Anfang zu sehen ist, wo die jeweiligen Höchttöne der Neumen, in Greg durch die Gruppierung deutlich, *a b a c* lauten¹⁴⁸: Damit wird klar der Höchstton besonders herausgehoben, auch, in beiden Fassungen, durch Erreichen des Tiefsttons *F* direkt vor dem Aufstieg: Diesen Effekt, der Heraushebung eines Aufstiegs durch vorangehenden Tiefton kennt also wohl ebenfalls die Urform. Man kann also von einer mit der Wirkung des Halbtons, *h/b*, spielenden bewußten Reduktion des Schlußmelismas sprechen; ein ästhetisch sinnvoller Schluß nach der Aufwendigkeit des Anfangsmelismas. Auch nach dessen Sinn kann man natürlich fragen in Bezug auf die „normale“ Gestalt, von der ein Beispiel oben zitiert wurde.

Haas¹⁴⁹ hat auch hier gleich die Antwort bereit, *ib.*, S. 226 f.: *Das Ostergraduale Haec dies scheint eine Ausnahme zu sein und ist es nicht: haec (dieser Tag) ist für sich betont. Das zeigt auch das Melisma über der ersten Silbe, in dem eine ganze Initialfloskel aufgebaut ist.* Es ist nicht ganz klar, wenn *haec* betont sein soll, kann man doch nicht übersetzen *dieser Tag*, sollen nun beide Silben betont werden oder doch nur der *Tag*, und was bzw. wie soll ein Sänger/Komponist eigentlich hier gedacht haben, zumal *Hodie scietis* vergleichbar anfängt, aber eben mit der „normalen“ Initialformel; außerdem müßte man dann schließen, daß *haec dies, quam fecit* die eigentliche Betonung sein müsse, denn da geht nicht nur die Melodie um eine Terz höher, sondern hat auch noch 10 gegenüber 8 Töne pro Silbe. Gerade in Gattungen, in denen das nicht unbekanntes Prinzip des *Interpunktionsmelismas* wirksam ist, erscheint es nicht ganz so einfach, Melismen einfach mit exklamatorischen Betonungen, ganz so, wie es M. Haas aus der deutschen Sprache geläufig ist, gleichzusetzen.

¹⁴⁸Hinsichtlich des angedeuteten Ausgleichsgesetzes beachte man, wie Greg drei „absteigende“ Neumen aufstellt, der dann zum Schluß die eine „aufsteigende“ folgt, mit der der Höchstton erreicht wird. Zum andern erlebt man die Folge *aG baG* natürlich als Steigerung, gemessen von einem bleibenden Tiefton aus, dem dann vor dem eigentlichen Aufstieg der stilistisch typische Abstieg folgt, *aF*, womit man den „Dreiklang“ insgesamt aber wieder etwas wie eine „übergeordnete Zweistimmigkeit“, *aG bG aF ac*, erhält: Der höchste Ton ist dann Zielton der Bewegung. Auf der folgenden Silbe ist er dann Ausgang des Abstiegs.

¹⁴⁹Es mag der Einfachheit dienen, wenn Haas offenbar aus grundsätzlichen Erwägungen die Tatsache unbeachtet läßt, daß man die Melodik von AR eigentlich nur in Vergleich mit Greg deuten kann; ob dieser Grundsatz aber auch dem Verständnis der Melodien dient, wäre noch zu fragen, weshalb hier die Parallelen zitiert werden; der Vereinfachung des Untersuchungsobjekts dient die Methodik von Haas natürlich in besonderer Radikalität.

Und wie sollte man sich das hier auch logisch vorstellen — die Chormelodien beruhen auf rationalen Kompositionsprinzipien, nicht auf intuitiver Vagheit: Wenn das Initialmelisma wirklich das Wort *Haec* besonders betonen sollte, dann müßte man erwarten — aus der so geläufigen deutschen Betonungspraxis —, daß *dies* dann weniger betont auftritt; genau *dies* aber weist den eigentlichen Höchston des Abschnitts auf, betont und klar erkennbar als „Verursacher“ überhaupt des vorangehenden Aufstiegs zu *c*. Semantisch exklamatorisch so einfach ad hoc zu deuten wie dies aus manchen Madrigalen der Zeit Monteverdis so geläufig ist, geht im Choral nun nicht; und es ist doch eine ganz vernünftige Lösung, wenn man schon als Refrain in einer bestimmten liturgischen Zeit immer den gleichen Text benutzt, dann auch eine eigene und charakteristische Melodie zu erfinden, also den Typ hier, den Regeln entsprechend, angemessen zu verändern¹⁵⁰.

Auch Haas liest also Melismen als semantisch exklamatorische Betonungen, wie dies so viele tun, ohne sich weitere Fragen zu stellen, z. B. die, ob ein solches sprachklangliches Gefühl überhaupt bestehen kann; hier paßt es ja auch. Daß damit allerdings *Haec dies* keine *Ausnahme*, ja wohl vom Typ, sein soll, ist eine erstaunliche Behauptung, der Anfang ist doch anders gestaltet, entspricht nicht der Gesamtformel, in AR wie in Greg; außerdem ist der Text des Refrains durch seine Einheitlichkeit von vornherein eine Ausnahme gegenüber den anderen Gradualia des Typs *Justus ut palma!* Denkt man allerdings etwas mehr in Gregorianischem Stil, dann fällt eine Formalie auf, die man vielleicht doch beachten sollte, z. B. indem man in W. Apels Buch auf S. 360 schaut: *Haec dies, quam fecit ...*, lautet der Text des Responsorienanfangs. Das aber heißt, daß der Akzent vor dem ersten Binnenschluß nur von einer einzigen Silbe „eingeleitet“ wird, was der Systematik der Formel nicht entspricht,

¹⁵⁰Man kann sicherlich in diesem Sinne auch deuten wollen — Haas folgt hier einer intuitiv urteilenden Mehrheit — wenn die Wendung A_{11} (Apel) der Versus nur in den beiden Gradualia auftritt, die in der ersten Vershälfte den Text haben ... *quoniam bonus*; müßte dann aber — auch unter Berücksichtigung des Umstands, daß eine Entsprechung für den da begegnenden Höchston *g* in AR fehlt — erklären, warum das folgende *quoniam*, aber auch warum *Domino* dann soviel weniger hoch reichen, also, in dieser Art der ad hoc Deutung, so viel weniger emphatisch betont werden: Es wird ja wohl niemand behaupten können oder wollen, daß *quoniam bonus* soviel wichtiger sei als *quoniam in saeculum misericordia eius*, zumindest wer sich auf die letzte Verheißung stützt.

Das Melisma A_{11} (Apel) ist tatsächlich eine auffällige „Überschreitung“ des *Ausgleichsgesetzes*, weil ohne jede Gegenbewegung eine Oktav in einer Richtung, also auf sozusagen kleinstem Raum durchgemessen wird! Der vorangehende Teil wird damit sowohl nach unten als auch nach oben um jeweils einen Ton überboten. Will man also nicht folgern, daß Wörter wie *quoniam*, die natürlich jederzeit, so gut wie jedes andere Wort, im „Bedarfsfall“ als ganz besonders betonenswert hineingedeutet werden können, automatisch zu derartiger Bildung führen müßten, dann wird man nicht umhin kommen, die nur für die *missa in die* und die darauf folgende *feria secunda* der Osterwoche als individuelle Veränderung, nämlich Erweiterung (durch Ersetzung) der üblichen Formel A_{10} (Apel) anzusehen, und den Grund tatsächlich im hier ganz neuen *iubilus* über das Ostergeschehen bewerten; solche „Semantik“ ist mit dem Stil des Chorals vereinbar — und in seiner Ausnahmenatur eben auch nicht mehrfach wiederholbar! In Hinblick auf AR wird man hier eine eigenständige kompositorische Entscheidung von Greg sehen dürfen. Man beachte, wie der Komponist — und wie das nicht komponiert sein soll, wäre unerfindlich — sorgfältig gestalt- wie ambitusmäßig diesen „Ausbruch“ vorbereitet, die vorangehenden Neumen sind gestaltmäßig parallel, die zweite wird aber verkürzt; ambitusmäßig wird der Tonraum *a – e* ausgebreitet (abfallen im „Dreiklang“), aus dem sich dann die so auffällige Aufstiegsneume „entwickelt“. Und das soll nicht ganz bewußt kompositorisch geplant sein?

denn auch das vergleichbare *In sole* hat „den“ Akzent eben nicht auf *sole*, sondern auf dem folgenden Wort *posuit*, was in Greg zur Notwendigkeit einer Veränderung führt!

Es handelt sich also um etwas, das Haas ebenfalls, seiner al-fresco-Methode folgend, natürlich unbeachtet lassen kann, nämlich den Zusammenhang der Formel mit der jeweiligen Textlänge in Silben und die Relation der Formel zu den Akzenten der vertonten Wörter: Das Responsorium von *Haec dies* hat insgesamt einige sehr silbenarme Abschnitte: Der Anfang ist wie gesagt nur dreisilbig — außerdem liegt eine Komposition für Ostern vor; was also lag näher, als dem Dilemma „fehlender“ Silben durch ein, ja ebenfalls nicht gerade aufwendiges Melisma auf der ersten Silbe zu begegnen, nämlich durch die nur für diesen Text gültige Formel A_4 bei Apel. Das gilt entsprechend für AR, der restlose Verzicht auf Vergleich beider Fassungen scheint für ihr Verständnis auch nicht gerade sehr hilfreich zu sein.

Hier hat man also genau das, was für kompositorisch freien Umgang mit Formeln spricht. Es handelt sich also nicht um eine im Sinne exklamatorischer Heraushebung wirkende Betonung des Wortes *Haec*, sondern um die Lösung eines von der Textstruktur her nicht gerade einfachen Problems der Adaption einer dazu eigentlich ungeeigneten Formel, denn man beachte, daß ja der sonst etwas „aufgeschobene“ Eintritt des Höchsttons durch die Kürze des Textes sehr schnell eintritt, also muß man schon aus ästhetischen Gründen das Initium etwas aufwendiger vorbereiten, was zudem noch zum Festgrad paßt.

Angesichts des Ergebnisses, daß das so überraschend einfache Nummerierungsmodell von Haas, wenn es Erkenntnisse liefert, genau das zu erkennen geben kann, was man eigentlich auch so sieht, nämlich Formelhaftigkeit, könnte man nun natürlich die Frage stellen, ob die asketische Einschränkung auf die Nutzung eines PC für musikwissenschaftliche Fragen, wie man sie aus den Zeiten Heckmanns und anderer kennt, nicht vielleicht doch zu Gunsten einer etwas opulenteren Ausstattung durch Mittel von *fuzzy logic*, neuronalen Netzen und schließlich der Strukturen der Mustererkennung zu erweitern wäre: Hier könnte man tatsächlich versuchen, durch ein entsprechendes „lernendes“ System Parallelitäten und Merkmale des musikalischen Gestalthörens, und das noch ganz unabhängig von der skalischen Lagerung, am Beispiel des Chorals zu erfassen zu suchen; wäre das nicht eine ganz interessante Aufgabe, die zudem so naheliegende Fragen wie eben elementaren Stileigenschaften, Umfang von *climaci* u. ä., beantworten könnte? Allerdings setzt auch dies eine Kenntnis des Chorals voraus, damit man überhaupt erst einmal einen Ansatz für die Definition musikalischer Gestalten und damit für die Anwendung von Kategorien wie *gleich* und *ähnlich* vorformulieren kann.

Andererseits wird man vielleicht auch verstehen, daß Verf. nach solcher Anstrengung, die so aufwendigen Aussagen von Haas nachzuverstehen, sich doch lieber auf die in seinem bescheidenen Rahmen möglichen Fragestellungen konzentriert, denn letztlich muß er sich sagen, daß die Haasschen Erkenntnisse mit der Wirklichkeit so schwer vereinbar sind, wenn es sich nicht um die einfache Feststellung von Parallelen und Ähnlichkeiten handelt, daß ein weiteres Erkunden dieses so schwierigen Einführungstextes vielleicht doch dem interessierten Leser überlassen werden darf, zumal die eigentliche Aufgabe von Musikwissenschaft die sein muß, in dem Versuch, Merkmale der untersuchten Kunst zu erfassen, ihre Schönheit als, hier liturgische Kunst, also Kunst im Dienst am Höchsten darzulegen, und weniger, die

besonderen Fähigkeiten und außerfachlicher Literaturkenntnisse des jeweiligen Deuters unter Beweis zu stellen.

1.7.4 Muß man zwischen *Formel*, *Floskel*, *Wendung*, *Motiv etc.* unterscheiden?

Irgendwo in seinem so bemerkenswerten Werk über das *musikalische Denken im Mittelalter* geht Haas auch ein auf das große terminologische Problem der Verwendung der Wörter *Floskel*, *Formel* und was noch dafür brauchbar erscheint. Letztlich sind solche terminologischen Fragen ohne größere Bedeutung, wenn nur klar ist, welches musikalische Gebilde jeweils aufgerufen werden soll; und da könnte sich Guidos Terminologie als brauchbar erweisen, zumal es ja auch verschieden auf Silben verteilte identische melodische Gestalten gibt.

Denn natürlich handelt es sich nicht, und muß sich auch nicht handeln, um festgelegte Termini wie *Fréchet* Raum, man wird aber wohl damit Verständlichkeit erreichen, wenn man als *Floskel* Wendungen anspricht, die nicht wesentlich durch funktionale Zusammenhänge wie Initialformeln bestimmt sind, und die eine gewisse Größe nicht überschreiten, wogegen man von Formeln im Zusammenhang mit den großen typischen Bildungen wie Interpunktionsmelismen der Gradualien sprechen kann. Man wird z. B. im Int. *Venite, adoremus Deum* die zu einer, sonst offenbar nicht vergleichbar geläufig als rein musikalische „Assonanz“ genutzte Wendung auf *ploremus ante ...* bzw. *quia ipse est ...* als Initialformel bezeichnen können :

The image displays three musical examples, each consisting of two staves: AR (Antiphonal Recitation) on top and Greg (Gregorian chant) on the bottom. The lyrics are written below the Greg staff.

Example 1: AR and Greg staves. Lyrics: plo- re- mus an- te e- um,

Example 2: AR and Greg staves. Lyrics: qui fe- cit nos:

Example 3: AR and Greg staves. Lyrics: qui- a i- pse est

AR

Greg

Do-mi- nus De- us no- ster.

Dagegen mag man die Wendung auf *ante eum qui fecit nos* in AR als Floskeln bezeichnen. Dafür spricht die Kürze, die eine funktionale Bindung solcher Wendungen nicht wahrscheinlich macht (was sich auch im Vergleich mit anderen Melodien zeigen läßt). Ein vergleichbares Beispiel findet man — um nur ein Beispiel unter, wenn auch nicht unendlich vielen, so doch sehr vielen, zu nennen im Int. *Cibavit*, nur in AR (die Melodien beider Fassungen sind hier sehr verschieden), zu Anfang und innerhalb des Verlaufs, weder an den Akzent gebunden noch erkennbar final oder initial, die Floskel kann davon sozusagen unabhängig eingesetzt werden:

Ci-ba- vit e- os ex a- di- pe fru-men- ti al- le- lu- ia

et de pe- tra mel- le sa- tu- ra- vit e- os

Das Melisma auf *Cibavit* stimmt mit dem auf *saturavit* ersichtlich überein, ohne daß auch nur ansatzweise eine syntaktische Funktionalität erkennbar wäre — die Floskel erscheint auf Akzent, aber auch nicht auf Akzent, man kann mit ihr den Akzent musikalisch beachten, sie kann aber auch frei auftreten, wie man in den tonal gleichen Introitus in AR, z. B. im Int. *Exultate Deo* sehen kann, s. Anm. 241 auf Seite 462.

Die angesprochene, zur musikalischen „Assonanz“ genutzte Initialwendung im Int. *Venite, adoremus* ist dagegen auf (hinsichtlich Akzentlage) verschiedene Texte adaptierbar. Beachtet man, daß die beiden Fassungen hier klar parallel verlaufen, wird man nicht nur die Wendung von Greg für musikalisch, ästhetisch für aufwendiger und daher interessanter halten als die doch sehr einfache von AR, sondern darin auch einen Grund für die Nutzung dieser Wendung als gestaltnmäßig sehr viel weitergehend gleich wiederholte Gestalt, also zu einer rein musikalischen „Assonanz“ sehen können, sozusagen als ein potentielles Indiz dafür, daß hier Greg eine langweilige(re) Vorgabe kompositorisch angereichert hat. Dafür könnte auch sprechen, daß Greg hier einmal gegen sein ökonomisches Stilprinzip der größeren Seltenheit von Extremtönen verstößt; man könnte aber das Auftreten dieses, lokalen, Extremtons auch als Vorbereitung für seine dann sozusagen endgültige Wirkung im folgenden Teilchen, auf *ante eum* sehen (der absolute Höchstton, *e*, wird in Greg in den vorangehenden Abschnitten erreicht; eine Disposition, die für einmal Greg und AR gemeinsam aufweisen). Greg wird transponiert notiert, notwendig wegen des Auftretens von *F* auf *Venite*, also untransponiert

B; die Tonartzuordnung von AR, *F auth.*, fällt auf, weil die *finalis* einen Halbton unter sich hat, der in der Melodie allerdings nie erreicht wird, so daß der Notator von *MMM II*, einfach den tiefsten Ton als *finalis* gesetzt hat; *B* als Tiefstton ist also Merkmal der Urfassung.

Man kann also folgern, daß hier Greg die auch in AR ansatzweise parallele Initialformel von nur drei Silben zu einer wirklichen musikalisch effektvollen Gestalt erweitert hat. Dabei ist die wiederholte Nutzung dieser Wendung, in Greg, eben als musikalische „Assonanz“ ein Zeichen dafür, daß sie nicht einfach Initialformel im Sinne der responsorialen Formelhaf-tigkeit ist, sondern sozusagen zusätzlich ein Mittel der „symmetrischen“ Formbildung der Gesamtmelodie: Es herrscht anders als in weitgehend formelhaften Melodien kein Zwang für eine solche „Assonanz“: Es wäre deshalb auch nicht falsch, von einem initialen Motiv zu sprechen, wobei *initial* die Funktionalität als Anfangswendung, *Motiv* jedoch die kompositorische Freiheit eben als Formteil im Sinne von Guido ausdrücken kann — terminologischer Zwang ergibt sich daraus aber nun wieder auch nicht.

Bemerkenswert ist auch, daß Greg die in AR recht aufwendige Medialkadenz *ante eum* so umgestaltet, daß geradezu ein neuer Satzteil durch Halbkadenz — in St. Gallen und Metz mit langen Tönen — auf *ploremus* und initialer Wendung auf *ante eum* entsteht; hinzu kommt die tonale „*ouvert-clos* Struktur, die den „Ersatz“ der angesprochenen Floskel in AR (durch Greg) auf *eum* und *nos* bildet: Der Halbschluß *a* auf *eum* in Greg ist so deutlich durch den „einrahmenden“ Sprung als Ziel der melodischen Bewegung hörbar, daß an der Absicht von Greg kein Zweifel sein kann. Sollte hier in Greg nicht die Tatsache eines „echten“ Nebensatzes zur entsprechenden Gestaltung in musikalisch korrespondierenden Abschnitten genutzt worden sein? In der zweiten zitierten Zeile verzichtet Greg auf diese Möglichkeit, die AR geradezu extensiv anbietet — wenn man auch hier in AR einen Hinweis auf die ältere, gemeinsame Fassung sehen will. Aber, es dürfte schwierig sein, hier AR zu verstehen, wenn man nicht einen wesentlich musikalisch bestimmten Wechsel der Rezitationsebene annimmt, die zu Ende, *Deus noster* durch Akzentbeachtung und natürlich Schlußmelisma erweitert wird. Greg jedenfalls betont durch *tristropa ccc* das Verharren auf der *tuba*, und den Abschluß als „eingreifendes“, nämlich von unten „ausholendes“ Schlußmelisma; auch hier kann man die Schönheit der Gestaltung eigentlich nur bewundern — aber, was sollen solche Bemerkungen in einer rationalen oder gar transrationalen Wissenschaft? Nun, sie zeigen, daß es bestimmte Bereiche, zwangsläufig, gibt, in denen eine Kunstwissenschaft an Grenzen stößt.

Was nun die Frage nach Floskeln etc. anbelangt, gibt das Beispiel noch einige Fragen auf: Der genannte Abschluß (in Greg), *Dominus Deus noster*, schließt mit einer Wendung, *Deus noster*, die nicht ganz unauffällig ist, schon durch das Eintreten der Tonika (in Relation zum Subton im Abschnitt davor). Vor allem aber interessiert hier, daß wie sonst nur noch auf dem vorangehenden *qui fecit nos*: hier der Ton *h* erscheint, der sonst geradezu geflissentlich vermieden wird; ohne Zweifel ein geplanter Effekt. Beidemale wird durch eine „Trillerbewegung“, nur in Greg, dieser sonst vermiedene Ton in seiner Besonderheit, eben Halbton unter *c*, erlebbar — nun, tiefsinnige, nicht von Sachverhalten, sondern Ideologien geprägte Geister, wenn man von solchen sprechen kann, würden vielleicht glücklich einen Hinweis darauf sehen, daß hier, aus irgendwelchen absurden Vorstellungen heraus, nordische Pentatonik

mit südlicher Halbtonseeligkeit zusammen kommt; der normale Betrachter wird darin ein bewußtes Spielen mit möglichen Effekten sehen, also eine kompositorische Entscheidung, die sowohl übergeordnete Relationen von Abschnitten, hier deren Schlüssen, als auch motivische Ausgestaltung als Kompositionsfaktoren kennt: Die Gestaltung des Quartsprungs, in Greg auf *Deus*, in AR auf *Dominus Deus*, also ursprünglich, ist in Greg eine Gestaltung, die klar den Zielton *h* auf *Deus* eben als solchen wirksam werden läßt *a - c - h*, die übliche Umspielung eines Zieltons wird hier nach oben überboten; wenn dies in deutlichem Kontrast zu dem sonst konturmäßig identischen AR geschieht, wird man kaum umhin kommen, darin eine bewußte kompositorische Umgestaltung einer AR näher stehenden Fassung durch die „Zusammenfassung“ des Sprungs in einer musikalische *syllaba*, auf *Deus* zusammen mit ihrer Überbietung, eben zu einem Quart-, statt des üblichen Terzsprungs zu hören — hier wird man von einer kompositorischen Lösung durch eine individuelle Motivbildung sprechen dürfen: Der Anfang der Kadenz wird als musikalisches Ereignis individuell hervorgehoben.

Von Interesse ist nun auch, daß die Wendung, die hier den Schluß auf *Deus noster* bestreitet, in anderen Int. der gleichen Tonart, in Greg, wiederzufinden ist, und zwar auch nicht nur als „Triller“, sondern als *porrectus flexus*. So findet man im Int. *Clamaverunt* an zwei Stellen diese Wendung (AR gibt hierzu keine Auskunft):



bzw.:



Weder liegen beidemale gleichartige syntaktische Funktionen vor, noch handelt es sich, auch deshalb, um „Reime“ oder „Assonanzen“. Außerdem ist das Motiv gestalthaft doch zu komplex, um als zufällige Bildung angesehen werden zu können. Bleibt also nur der Verweis darauf, daß die *chant community*, oder, warum eigentlich nicht, der an Konventionen gebundene Komponist hier eine geläufige Wendung einsetzt, die immerhin weitgehend, aber auch nicht immer auf Akzentsilben „reagiert“ — nur ist eben zu beachten, daß dieser Einsatz funktional nicht festliegt; man kann hier nur von einer verfügbaren Wendung sprechen, die brauchbar ist für sehr verschiedene Situationen, musikalisch wie syntaktisch gesehen.

Ein solcher Eindruck verstärkt sich, wenn man die recht zahlreichen anderen Beispiele für ihre Nutzung, in AR, betrachtet, wie im Int. *Cibavit* (in AR mit typischer „Assonanz“ zwischen Binnen- und erstem Schlußmelisma, wie an anderer Stelle bemerkt, 3.2 auf Seite 445), im ersten Binnen*alleluia*, oder in einer Art Intensivierung zweimal direkt hintereinander, in origineller Form verwandt im Int. *Dominus fortitudo* — dann aber nicht mehr; eine Ökonomie im Einsatz, die zu beachten ist. Von besonderem Interesse ist dabei, daß es sich um eine „Symmetrie“ nur in Greg handelt, warum also ein angeblich sekundär Greg zu AR „umarbeitender“ römischer *cantor* eine solche auffällige Bildung nicht übernommen haben sollte,

ist unverständlich — wenn man eine solche Vorstellung denn propagieren will, weshalb man lieber darauf verzichtet:

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 'et pro- te- ctor sa- lu ta- ri- um' is written below the staves, with hyphens under the words. The 'AR' staff shows a series of square neumes on a four-line staff, with some neumes beamed together. The 'Greg' staff shows a similar series of square neumes, but with some neumes beamed together in a way that suggests a different rhythmic or melodic structure. The text is: et pro- te- ctor sa- lu ta- ri- um

Die Parallelität der Anlage beider Fassungen ist von Anfang an gegeben; daß Greg hier kompositorisch in korrespondierenden Kleinteilen denkt, beweist schon die Parallelität der beiden Quartsprünge in verschiedener Lage, auf *protector* bzw. *salutarium*, vor den jeweils gleichen Wendungen, die weitere Beispiele des hier angesprochenen Motivs sind: Klar ist auch hier, und hier besonders, vor allem auch in Hinblick auf AR, daß Greg nicht irgendwie Floskeln verwendet, die sich wie umgangssprachliche Natürlichkeiten einstellen, aus der *Unendlichkeit* immer gleicher Redewendungen einer *chant community*, sondern diese Wendung ganz bewußt eingesetzt wird, hier in Kontrast zu den jeweiligen Quartsprüngen, wo sozusagen Gleiches und Ungleiches begegnen, Quartsprung und identische Schlußwendung werden Grundlage eines zweiteiligen Formkomplexes; außerdem wird so der Quartsprung jeweils ausgeglichen und die andere Tonlage der Kadenzbildung eben auch, wie gar nicht so selten, motivmäßig gestaltet.

Man kann hier eben nicht davon sprechen, daß das Zufallsbildungen mit sozusagen automatischen Redefloskeln sein müßten — gerade hier wird deutlich und erklärbar, warum Guido, der gerade in seiner Rationalität große Musiktheoretiker, den Buchstaben-Tonvergleich umwandelt zu einem Vergleich von poetischen und musikalischen Formteilen: Guido ist sich natürlich bewußt, daß der Vergleich auch in seiner bereits von der *Musica Enchiridis* formulierten völlig neuen Weise nicht zutrifft: Musik ist nicht einfach etwas wie Umgangssprache einer *chant community*, sondern, wie Poesie, verfertigte Kunst — die Diskussion über „Termini“ wie *musica poetica* und dergleichen mutet angesichts so klarer, und vor allem rationaler, nicht musikwissenschaftlicher in neuer Form, transrationaler Aussagen und Klassifikationen doch etwas überflüssig an: Von Guido konnte jedermann erfahren, wenn er das denn tatsächlich nötig hatte, daß Musik eine jeweils individuell geschaffene Kunst darstellt, deren Werke eben Kunstwerke sind, schöne Melodien, auf die man stolz sein konnte, wie dies rein weltlich übrigens eben Abaelard war und wohl auch sein konnte, wenn man die Angaben über sein Publikum glauben kann, und warum sollte man das nicht?

Man kann also nach dem gestalterischen, individuellen, also kompositorischen Umgang mit geläufigen Formteilchen fragen, auch und gerade im Choral. Denn angesichts des Umstands, daß es kaum möglich sein dürfte, einen von syntaktischer oder textlicher Gegebenheit ausgelösten Automatismus des Einsatzes dieser Wendung zu erkennen, und daß der Einsatz nicht etwa für die Tonart und Gattung unabdingbar ist, wird man nicht umhin kommen, hier eine bewußte Entscheidung für die Nutzung eben dieser Wendung an einer bestimmten Stelle als Grund der Form vorauszusetzen — und das kann man kaum anders als mit dem Wort

Komponieren erfassen; ein weiteres Beispiel findet man im Int. *Laetetur cor*; ein Introitus, der (in Greg) bemerkenswerte, rein musikalische „Reim“-Strukturen aufweist, die in AR fehlen, nämlich zwischen *quaerentium Dominum: ...* und dem Schluß *faciem eius semper*, sowie zwischen *quaerite Dominum et confirmamini: quaerite*; textlich sind diese „Reime“ nicht zu erklären; das hier betrachtete Motiv findet sich auf:

AR

Greg

quaerite Do- mi-num,

AR und Greg entsprechen sich darin, daß der letzte Akzent vor Halbschluß beachtet wird; die Gesamtdisposition des Abschnitts ist jedoch verschieden, wenn Greg (nach dem Höchstton *e* im vorangehenden Teil) hier den Ton *d* sozusagen vorzieht, um einen Gesamtabstieg zu komponieren, was mit dem am Schluß — in beiden Notationen (des *Grad. Triplex lang* — auf *A* auch einen auffallenden Umfang erreicht, immerhin eine Sept. Der „Reim“ im anschließenden Abschnitt wird nur von *c* aus erreicht, sodaß der den absoluten Höchstton nutzende zweite „Reim“ im letzten Abschnitt wieder besonders hervorgehoben ist — „Reim“bildung und Ambitusanlage der Abschnitte sind wie so oft in Greg mit einander verbunden. Gerade der „Reim“ zwischen *quaerite Dominum* und dem folgenden Abschnitt *quaerite* macht den Einsatz des hier betrachteten Motivs als individuelle Formentscheidung deutlich: Man beachte nur die angesprochene Disposition der tonräumlichen Ausmaße jedes Abschnitts: Auf *quaerite Dominum* dient das Motiv zur Betonung der Hochlage, im folgenden Abschnitt wird deutlich reduziert, denn *quaerite* tritt erst nach Halbkadenz auf, als beachtenswerte Lösung eines tonräumlichen Kontrasts: Auf *quaerite* ist der Gang in die Tiefe deutlicher Kontrast zum im folgenden Abschnitt erreichten Höchstton, besitzt also fast initialen Charakter; auch ein deutlicher Hinweis darauf, daß Formteile eben wie Motive in gewissem Ausmaße frei zur Gestaltung des, hier — schon durch die Relation von „Reimen“ und tonräumlicher Disposition in Abschnitten — besonders schönen, Melodiegangs eingesetzt werden konnten.

Daß nicht etwa das Wort *Dominus* die betrachtete Wendung automatisch aufruft, zeigen nicht nur Beispiele gleicher Tonart, in denen sie nicht auftritt, sondern auch ihre Anwendung, wie z. B. im Int. *Veni et ostende*:

AR

Greg

Ve- ni et os- ten- de no- bis fa- ci- em tu- am Do- mi- ne:

Die Verwandtschaft beider Fassungen ist deutlich, ebenso die Individualität der Unter-

schiede; da ist einmal der für Greg nicht seltene initiale Beginn vom Tiefston aus, wo AR nur den Anfang auf der Lage der tiefsten *tuba* kennt, danach folgt ein normaler Aufstieg, $D - F$, in beiden Fassungen und eine anschließende Rezitation, die in AR durch die *climacus* Floskel ornamentiert wird. Greg schreibt an dieser Stelle das hier „gesuchte“ „Trillermotiv“, das auch an dieser Stelle den Übergang von einem (bisherigen) Höchstton zu einer tieferen Lage, hier nur der der tiefsten *tuba*, ausdrückt — also nicht so sehr eine syntaktische als vielmehr eine musikalische Funktion scheint der Wendung zuzukommen, ohne daß die gleiche musikalische Situation etwa an ihr Auftreten, eben im Sinne einer für bestimmte Stellen verbindlichen Formel gebunden wäre, sie stellt eine Möglichkeit dar, nicht mehr, und in jedem Fall eine interessantere Möglichkeit als die *climacus* Floskel von AR. Greg erreicht damit sehr deutlich die tiefere Lage, die nur durch Akzentbeachtung von *nobis faciem* musikalisch angereichert wird, genau wie dies auch für den Akzent auf *faciem tuam* gilt — diese Nutzung der Akzente für „Ausbrüche“ der Melodie nach oben hat einen ästhetischen Sinn, der hier durch den Abstieg zum Tiefston (und Abschlußton des Abschnitts) jedermann auffallen dürfte. Beachten sollte man auch, wie Greg diesen letzten Aufstieg kontrastierend vorbereitet durch Rezitation auf einem „zu“ tiefen Ton, C , der, ganz im Gegensatz zu AR, die Kadenz auf Tiefston durch die gesamte Tonlage vorbereitet, sozusagen Setzung eines anderen Bewegungsraums. Diese Funktion wird auch dadurch deutlich, daß zwar in beiden Fassungen der gesamte Ambitus parallel ist, aber nur Greg dezidiert den Tiefston auch als Schlußton nutzt.

Damit wird auch ein musikalisch ästhetischer Sinn des hier betrachteten Motivs in der Gesamtdisposition des Abschnitts in Greg erkennbar: Greg betont zu Anfang deutlich den Höchstton c , der dann zwar immer noch als eine Art Maßstab erscheint, aber sozusagen immer seltener, so daß die Wendung nach unten eben in Bezug auf einen, den Umfang dieser Bewegung erlebbar machenden Maßstab bezogen wirken kann. Für AR ist der Gang in die Tieflage nur wie eine durch melismatische Aufwendigkeit bedingte ornamentale „Ausweichung“, für Greg wird der Tiefston gestaltmäßig wesentlich. Man muß doch einmal sehen, wie die Folge *chca a cc ahG G* aus miteinander korrespondierenden melodischen *syllabae* gestaltet ist, um zu verstehen, wie Greg den Abstieg zum Ereignis, zum eben nicht nur sozusagen rein sinnlich, sondern motivisch gestaltet erlebbaren Absteigen formt, in *syllabae* im Sinne von Guido, einem rationalen Vertreter mittelalterlichen Denkens über Musik, nein vielleicht ja sogar des musikalischen Denkens im Mittelalter.

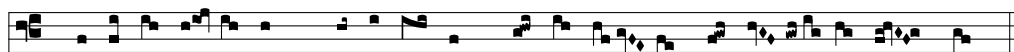
Der zu Anfang, in Greg, so schnell erreichte Höchstton c erscheint im ersten Teil fünfmal, dann noch zweimal und „sehr viel später“ noch einmal, auf *ostende* auch noch *lang*. Und für diese Gestaltung einer Kadenz auf Tiefston spielt das hier untersuchte Motiv offenbar eine wesentliche Rolle. Auch hier wird man feststellen müssen, daß die Wahl eines offenbar gegebenen Motivs möglich war, sein Einsatz aber individuell aus einer Gesamtplanung abzuleiten ist. Man kann kaum anders als von einer bestimmten kompositorischen Entscheidung sprechen. Dies würde wohl auch kein mit etwas musikalischer Erlebnisfähigkeit ausgestatteter Hörer nicht tun, wenn hier nicht die so emphatisch vorgetragene Behauptung einer immer noch nicht recht greifbaren, d. h. konkretisierten These — aber darauf kommt es ja vielleicht auch gar nicht an — von irgendwelchen tiefsten Auswirkungen irgendeiner aus der Tatsache

einer mündlichen Überlieferung und , wie aber nur der nicht Eingeweihte hinzufügen muß, Entstehung oder Komposition dieser Melodien abgeleitete Lehre der *oral tradition* ihren Einspruch gegen ästhetisches Erleben dieser Melodien erheben würde, fast wie die Hydra, nur etwas qualliger.

Natürlich ist eine Methode der Nummerierung von *Silbenstrecken* hier wissenschaftlich objektiv, gegenüber den hier vorgetragenen Hinweisen auf Zusammenpassen verschiedener melodischer Gestaltfaktoren — nur für normale Erlebnismöglichkeiten des Chorals scheinen solche Beispiele wie die vorgestellten gewisse Vorzüge zu haben, auch wenn sie ganz naiv die überlieferten Melodien als Melodien, die so überliefert sind, bewerten und erleben.

Wenn man, wie hier, ohne Anspruch auf rigide Terminologie, solche Bildungen, die einer Art freien kompositorischen Verfügung zu entstammen scheinen, durch das Wort bzw. den Namen *Motiv* aufruft, stellt das keine tiefsinnige Sprachverwendung dar, sondern nur einen Versuch einer leicht faßlichen Benennung von schon intuitiv leicht verständlichen elementaren melodischen Gestalten in entsprechender Verteilung über viele Introitus dar.

Selbst wenn dies Vertreter der mediävistischen Musikwissenschaft ferner Zukunft erzürnen sollte, auch hier bleibt der bereits früher vom Verf. ausgesprochene Verweis auf A. Stifter *Werke und Briefe*, HKA Bd. 4, 2, S. 95, 2, daß die Wortwahl in solchen Dingen nicht wesentlich ist, so lange die bezogenen Dinge als solche verstehbar sind. Natürlich, die logisch so glasklare Rigorosität so rationaler Begriffe wie nummerierte *Silbenstrecke* ist damit nicht erreichbar, vielleicht aber kann man mit der Adaption umgangssprachlicher Vagheit von Wörtern auf die Verwendung von Bezeichnungen wie *Formel*, *Motiv*, *Wendung*, *Floskel* etc., auch etwas zur Musik selbst aussagen. Man kann sich auch die Frage stellen: Gibt es nicht in der Musik des Barock oder der Klassik auch solche Wendungen?



sa-tu-ra- vit e- os, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Um den kompositorischen Umgang mit (musikalischen!) *syllabae* verstehen zu können, sei hier, willkürlich gewählt, die Gestaltung der drei Schlußrufe des Int. *Cibavit* betrachtet: Die sukzessive Steigerung des musikalischen Aufwands ergibt sich sofort, verbunden ist sie mit einem Abstieg, obwohl alle drei Rufe den gleichen Höchstton erreichen, der innerhalb der gesamten Antiphon nur einmal überschritten wird, auf *saturavit*; weil hier keine Akzentbeachtung vorliegt, ist offensichtlich die übergeordnete Linie des kadentiellen Abstiegs Grund für diesen im Verlauf überraschenden Höchstton; ein weiterer Beleg der kompositorischen Planung in recht weitreichenden übergeordneten Linien, die sich hier übrigens auch sehr klar in den jeweiligen Anfangstönen der drei Rufe äußert. Klar ist auch die tonale Relation der drei Teile, Tonika, Subton, Tonika, also das übliche Mittel der Umspielung der Tonika. Besteht nun der erste Ruf ausschließlich aus minimal initialem Aufstieg, Rezitation, bereichert durch Akzentbeachtung, und Abstieg, sind die beiden folgenden Rufe durch identische Anfangsneumen, nur eben transponiert, aufeinander bezogen: Der zweite Ruf ist fast durchgehend diatonisch, kennt nur an wesentlicher Stelle einen Terzsprung; dieser ist wesentlich, weil damit der aus der tonalen Gesamtdisposition notwendige Abstieg, *EDC DC*, in Aus-

gleichsbewegung erreicht wird: *FD E...*; dies sind übliche Gregorianische Bewegungsformen, gedacht und erlebbar, genau wie dies Guido darstellt, als Relationen von (musikalischen!) *syllabae*.

Im letzten Ruf begegnen drei Gipfel; zu Anfang die transponierte Erinnerung, betont auch durch das Quilisma, an den Anfang des vorangehenden Rufes. Dem schließt sich der zweite Gipfel, sozusagen noch einmal zum Höchstton an und zwar mit dem Quilisma in genau der gleichen Stellung wie zuvor, d. h. der Hörer erlebt das Erreichen des Höchsttons in Relation zum bereits gehörten ersten, aber tieferen Gipfel: *DEFF (D)EF G*, also statt der Tonwiederholung wird jetzt ein Sekundaufstieg erlebt — daß diese Wirkung natürlich von der Gesamtdisposition abhängt, ist trivial, wie diese Disposition aber in korrespondierenden Teilchen gestaltet ist, daß man eben den Sekundaufstieg, .. *EF G* statt .. *EF F*, also in Bezug auf eine vorher erlebte, als *neuma* durch den Bezug zum Anfang des 2. Rufes klar fixierte Gestalt, ist Zeichen für das kompositorische Denken der Gregorianik. Dem entspricht, daß nun nicht etwa wieder ein *climacus GFE* folgt, sondern, in der stilistisch üblichen Weise, ein Sprung nach unten, der den Abstieg genau wie im zweiten Ruf beschrieben einleitet: *GE FE D...*

Die Relation des dritten „Gipfels“ auf *alleluia* gestaltet nun durch *climacus resupinus*, also den gleichen Aufstieg ohne Quilisma, zum Ganzen ist wieder klar — auch hier kann man die Relation zum Anfang beachten: Wo noch der zweite Gipfel folgt, findet sich eine Tonwiederholung: *DEF FED*, nun, durch Anwendung einer Schlußwendung, wird direkt durchgelaufen, allerdings mit Länge des Hochtons *DEFĒDE ED* (in St. Gallen). Natürlich handelt es sich hier um eine typische Kadenzwendung, nur, daß sie in den Gesamtkontext als ganz bewußt geplanter Motivbaustein paßt, ist ja wohl kein Zufall. Ersichtlich fällt es schwer, bei so klarer Gestaltung nicht von Komposition, und zwar Komposition in bewußt so gestalteten und bewußt so aufeinander bezogenen Formteilchen im Rahmen einer übergeordneten Linie zu sprechen. Insofern sieht sich Verf. auch außer Stande, tiefst sinnigen Deutungen der Gregorianischen Melodien oder überhaupt der liturgischen Melodien des Westens, übrigens auch des Ostens, hinsichtlich einer Entstehung durch eine *chant community*, ein Autorenkollektiv, welcher *oral tradition* auch immer, zu folgen (man beachte übrigens, wie die *Commemoratio brevis*, ed. Schmid, S. 168, 166, davon spricht, daß gewisse Dinge besser mitzuteilen als zu schreiben wären, z. B. Verschiedenheiten der Akzentbeachtung in Psalmodieformeln, und tatsächlich gibt es da auch Varianten, die der Autor dann doch niederschreibt — man hat also um Formunterschiede gewußt, als Unterschiede der Form, nicht als „unsagbare“ variative Ausprägungen einer breiartigen Idee von Psalmodieformel; andererseits folgt daraus, daß die Formeln gewissen individuellen Freiheiten nicht im Wege standen); er beschränkt sich lieber auf den Versuch, die Schönheit des Chorals als Musik — nicht in Anführungszeichen — durch Hinweise auf nun einmal überlieferten Melodien, also die Gestaltungsfaktoren, gewisse „Symmetrien“, das gegenseitige Verhältnis der Teilchen, also durch Anwendung der Vorgabe von Guido von Arezzo, diesem wirklich großen Denker über Musik im Mittelalter, zum Ausdruck zu bringen. Die Melodie ist übrigens in AR so verschieden, daß man sich hier auf Greg beschränken kann — die für einen solchen Versuch natürlich unabdingbare Fest-

stellung der Varianten, die hier nicht unternommen wird, muß allerdings grundsätzlich von sich aus wieder den Versuch machen, ob es eventuell ästhetische Gründe dafür geben könnte, ehe man flugs unter Vermeidung jeder ästhetischen Bewertung der Musik des Chorals einfach nur wieder Beweise für irgendeine, schwer faßbare „Unsicherheitsrelation“ der Melodiegestalt durch bestimmte *oral tradition* Ideologeme gefunden haben will.

Es ist sehr wohlfeil, sich auf Grund solcher Ideologeme kritisch und (sich) überlegen (fühlend) gegen eine angebliche Gleichsetzung der Betrachtung von Melodien des Chorals und der Musik des 19. Jh. zu stellen, wie dies Emma Hornby beispielhaft tut: Einmal kann man sich damit natürlich leicht der ersichtlich nicht ganz einfachen Aufgabe entziehen, den Choral auch ästhetisch zu bewerten, was angesichts der Aussagen des hl. Augustin ja wohl unabdingbare Voraussetzung jeder Arbeit mit dem Choral sein muß¹⁵¹, zum andern aber entzieht man sich auch der Frage, ob nicht der Choral mit der späteren Musik als komponierte und so, wie sie ist, auch kompositorisch gemeinte musikalische Kunst zu gewissem Grade doch vergleichbar sein könnte¹⁵²: Warum soll oder darf sie das eigentlich nicht? Nur weil gewissen Musikwissenschaftlern ein ästhetisches Empfinden für diese, und welche andere Musik auch, gänzlich zu fehlen scheint? Schließlich ist die Musik der Liturgie das erste Zeugnis einer Existenz von Musik in als solche gesammelten Denkmälern, sicher als Teil der Liturgie, aber eben dennoch, zwangsläufig wegen der Notenschrift, als gesonderter und eigenständiger Teil, als Musik der Liturgie eben.

1.8 Ein Wort zu Interpretationen von *parapteres toni* o. ä. in Bezug auf die Rationalisierung der Musik

1.8.1 Zu den Bestimmungen tonal „schwieriger“ Melodien

Bevor jedoch die einzelnen Melodien als solche näher betrachtet werden können, scheint es nicht ganz überflüssig zu sein, kurz auf das generelle Problem der *degeneres* Melodien, so wenigstens in der „vorrationalen“ Sicht von Autoren wie Regino, als grundsätzliche Frage einzugehen. Angesichts der Vorliebe für assoziationsbrütende Vagheiten wie der strikten Lehre von der *oral tradition* in Bezug auf den Gregorianischen Choral fällt es nämlich auf, daß einer der großen Vertreter der mediävistischen Musikwissenschaft in Deutschland in seiner preisgekrönten Dissertation über ein paar Hss. in St. Galler Notierung ein geradezu musterhaftes Beispiel für Emendierung einer Melodie aus Gründen der „falschen Chromatik“ nicht versteht, sondern auch noch als Exempel für die Gültigkeit dieser Lehre der institutionalisierten Variabilität der Melodien herausstellt; man müßte eher von einem erschütternden Phänomen sprechen, daß ein zentrales und eben wirklich wissenschaftliches Werk, eines der wenigen des Faches, so nonchalant nicht gekannt, so kavaliersmäßig umgangen werden kann,

¹⁵¹Damit behauptet Verf. nicht etwa, daß die Gregorianischen Melodien zur Zeit von Augustin im Süden des Reiches schon geläufig gewesen seien!

¹⁵²Daß die kompositorischen Entscheidungsmöglichkeiten wesentlich größer sind, Ergebnis einer langen Geschichte der Ausnutzung der Potenzen des rationalen Modells des Materials und der Regeln von Musik, ist klar.

wie dies neuere deutsche musikwissenschaftliche Mediävisten mit dem Werk von G. Jacobsthal tun — aber natürlich, dessen Texte zu lesen macht eine gewisse Mühe, verlangt Präzision und Sorgfalt beim Lesen: Hat L. Finscher mit seiner Beurteilung neuerer deutscher Literatur dieses Faches vielleicht doch recht? Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch, daß M. Haas das, was Jacobsthal beschreibt, ebensowenig als Teil des *Musikalischen Denkens des Mittelalters* zu sehen scheint, wie die Natur der Melodik des Chorals, seine Formbildungen und die tonräumlich bewegungsdynamische Ästhetik; vielleicht hat beides für ihn mit *Denken* und *Musik* ebensowenig zu tun wie die Wertung von Musik bei Augustin, in den volkssprachlichen Epen oder in arabischen Quellen? Das eine, weil es keine schönen allgemeinen Formulierungen bringt, das andere, weil die Gestalt der Gregorianischen Melodien ja gar nicht existieren darf?

Angesichts des weitgehend wissenschaftlichen Vorgehens von Ch. M. Atkinson ist man etwas erstaunt, daß er, *The Parapteres: Nothi or Not?, Musical Quarterly*, 68, 1982, S. 45 f., offenbar als neue Erkenntnis die Tatsache vorstellt, daß es gewisse Lieder des Chorals in transponierter Überlieferung gibt, wobei diese Transposition der „Ausmerzungen“ unerlaubter Chromatik dient. Wenn Atkinson dann auch noch als zusätzliche Erkenntnis anführt, daß man bei Oddo Hinweise auf entsprechende Methoden findet, ist man doch geneigt, dem Anspruch des Historikers Hampe, *Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckung*, zuzustimmen: Atkinson ist offenbar unbekannt, daß die entsprechende Problematik ausführlich und exemplarisch — außer vielleicht für die musikwissenschaftliche Mediävistik der Zukunft — von G. Jacobsthal bearbeitet wurde: Es hat also überhaupt keinen Erkenntniswert, festzustellen, daß Antiphonen der Art von *Rorate caeli, Benedicta tu* (wobei man beachten muß, daß es die Ant. *Benedicta tu in* und *Benedicta tu inter* gibt, in verschiedenen Tonarten; gemeint ist hier sicher die erstgenannte) und *Erit enim magnus* deshalb von *E* nach *a* transponiert überliefert werden, weil in ihnen „falsche“ Chromatik vorkommt: Das gibt es zu Genüge, nämlich immer dann, wenn man zwei mögliche alternative Halbtöne in einer Melodie rational skalisch regulieren wollte, was man natürlich auch mußte, wenn man skalisch rational denkt: Hierin sind die angeführten Antiphonen also etwas ganz Normales; was bei den drei genannten Antiphonen allerdings noch hinzukommt, wird man daher nur dann verstehen können, wenn man die von Jacobsthal und ja auch noch einem Nachfolger, Hochwürden U. Bomm, allerdings in deutscher Sprache, dargelegten Beispiele wirklich beachtet¹⁵³ — und wie man

¹⁵³**Über die Neuentdeckung der Erkenntnisse von G. Jacobsthal** Atkinson beweist seinen restlosen Verzicht auf Kenntnisnahme dieses Autors auch in seinem Beitrag *From 'Vitium' to 'Tonus acquisitus': On the Evolution of the Notational Matrix of Medieval Chant*, in *Cantus Planus, Papers read at the Third Meeting 19 - 24 Sept. 1988*, Budapest 1990, S. 181 ff.; die Emmendierungsmethode „Cotto“ wird von Jacobsthal z. B. ib. S. 99 ff., sorgfältig auseinandergesetzt, so daß Atkinsons erneute Behandlung der Comm. *Beatus servus* nicht gerade neue Erkenntnisse erkennen läßt; aber vielleicht ist ja nach so langer Zeit ein restloses Übersehen dieser Arbeit verständlich — man wird es allerdings als Anmaßung sehen müssen, daß Atkinson behauptet, ib., S. 196, daß er derjenige sei, der diese Transpositionen entdeckt habe! So geht es wirklich nicht, wenn man Musikwissenschaft als Wissenschaft verstehen will! Auch den Umstand, daß die *absoniae* der *Scolica Enchiridis* brauchbar sind, solche „falsche“ Chromatik darzustellen — eine Trivialität —, hat Jacobsthal und nicht etwa Atkinson bereits vor langer Zeit, und das auch noch wissenschaftlich ausreichend exakt dargestellt; allerdings natürlich in deutscher Sprache (es ist auch erschütternd, daß offenbar kein Teilnehmer der

Tagung auf diesen wissenschaftlich schwer ertragbaren faux pax aufmerksam gemacht hat). Atkinson übersieht allerdings auch, daß der primäre Sinn der Darstellung von *absoniae* der ist, auf die rationale Struktur der Tonarten, d. h. der *finalis* Lehre aufmerksam zu machen: *modus a modo transfertur vel per eadem restituitur, sicut in cantibus satis observari potest ...*, ed. Schmid, S. 69, 130, wie man dies aus Jacobsthal's Werk, z. B. S. 294, erfahren kann; der Wert von Atkinsons Neuentdeckung relativiert sich also grundsätzlich, zumal Jacobsthal das Problem sehr viel ausführlicher behandelt: Der wesentliche Unterschied zu den späteren Theoretikern liegt darin, daß diese das diatonische System als absolut gegeben voraussetzen — die Erkenntnis, was durch eine „falsche“ Chromatik, die dann natürlich auch wirklich falsch ist, tonal ausgelöst wird, ist bei den späteren Autoren identisch mit der der *Scolica Enchiriadis*, dies ergibt sich zwangsläufig aus der *finalis* Lehre, die unausweislich die Tonarten durch die Oktavgattungen bestimmen muß, also durch die relative Lage der Halbtöne zur *finalis*. Da hätte es nicht etwa einer Weiterführung der Mittel der *Scolica Enchiriadis* bedurft, das ist unzutreffend: Die rationale Projektion der Melodien auf die diatonische Skala vermittelt des Funktionstons der *finalis* erzwingt die Beurteilung einer Tonfolge *D E Fis G* als *G a h c*, also eine Transposition von 1. zu 7. Tonart: Tonale Schwierigkeiten ergeben sich natürlich nur, wenn echte Chromatik innert einer Melodie auftritt, also nacheinander, wechselnd *Fis/F* oder *Es/E* — der Unterschied, es sei Jacobsthal folgend wiederholt, ist der, daß die *Scolica Enchiriadis* keine Regeln für die Ausmerzungen solcher Chromatik angibt, sondern sie, als Fehler zwar, aber doch ästhetisch als etwas wie bewußt „eingemischte“ Barbarismen oder Soloecismen bewertet. Das hat aber nicht erst Atkinson, sondern bereits Jacobsthal ausdrücklich bemerkt.

Jacobsthal weist auch darauf hin, daß keine andere Chromatik rational überhaupt nachweisbar ist als die, die man durch *b/h* ohne Veränderung emendieren kann, eine höchst elegante Form, die die Tonart unangetastet läßt, also nur deren affinale Erscheinungsweise betrifft, und also die Melodie auch nicht verändern muß: Wesentlich ist doch, daß die späteren Autoren, die mit Hucbald die Diatonik bereits korrekt verstanden, sozusagen „verinnerlicht“ haben, diese Ordnungsstruktur des melischen Materials als absolut gegeben gesetzt haben, als natürliche Grundlage, also die betreffenden chromatischen Melodien zwangsläufig als *degeneres* bewerten mußten, als durch falschen Usus und falsche Überlieferung verderbt — die gleiche Einstellung, die auch die noch viel weitergehende Radikalität der Choralumformung der Zisterzienser geleitet hat. Das ist der Unterschied, gerade nicht die rationale Begründung. Man sollte sich auch darüber nicht ganz unbewußt sein, daß das Verfahren der *Scolica Enchiriadis* genau das ist, was später mit Erweiterung auf ein symmetrisches Hexachord die Lehre von den jeweils „passend“ transponierten Hexachorden leistet: Die „Situation“ der natürlichen Halbtonlage wird solange „falsch“ transponiert, bis sie an der Stelle, wo Chromatik erscheint bzw. erscheinen soll, eben einen „falschen“, aber „benötigten“ Halbton setzt; ein gegenüber den antiken Transpositionsskalen etwas umständliches, aber zur theoretischen Aufwendigkeit ja auch brauchbares Verfahren.

Man wird allerdings nicht übersehen dürfen, daß auch die *Scolica Enchiriadis* nicht einfach jede *absonia* als wunderschön ansieht: Δ *Absonum certe, nec suave quid resonans. M Hoc ergo intellecto, qualiter sonus a sono falso metitur, videamus, quomodo et hoc eveniat, ut, si, quotis locis oportet, soni ad sonos non respondeant, concordantia ad invicem mela non resonent.*, ed. Schmid, S. 72, 148; immer nur schön scheint der Autor Folgen wie *C D E FisG FE D C* ja nun auch nicht empfunden zu haben! Man sieht am entsprechenden Beispiel übrigens auch, daß das *Dasia* System nicht gerade leicht verständlich zur Darstellung solcher Chromatik ist, die Übersichtlichkeit ergibt sich aus der Verwendung der *paginulae* mit ihrer trivialen graphischen Differenzierung von Halb- und Ganztonabständen durch enge bzw. weite Abstände. Sonst entspricht die Systematik identisch der der Hexachordtranspositionen (inhaltlich, nicht notwendig direkt genetisch).

Man wird wohl auch nicht einfach die Diastematisierung der Neumenschrift, sondern wohl eher die durchgehende Rationalisierung des Chorals als verantwortlich für das Bemerkten und Tadeln solcher „falscher“ Chromatik anführen können — die Notation ist doch nicht maßgeblich, sondern die Rationalisierung: Wo sollte man z. B. in Aquitanischer Notation ohne Schlüssel erkennen, ob und wann *Fis* oder *F* gemeint sein könnte? Es geht nicht darum, daß, ib., S. 196, *the new notational system could not easily accomodate* mit solcher Chromatik, sondern darum, daß die Theorie

sieht, lohnt sich das: Das bei diesen Antiphonen Auffallende ist ein, wahrscheinlich bereits im „vorrationalen“ Stadium wirksames Gefühl — auf Gestaltmerkmalen beruhend, also eher formelhaft bestimmt —, daß sich Anfang und Schluß tonal unterscheiden, also genau das, was auch Regino¹⁵⁴ in seinen Beispielen kritisiert, nicht jedoch die Chromatik, die es in vielen

die Diatonik, meist, wenn auch nicht immer (Zisterzienserreform des Choral), unter Einschluß der beiden alternativen Tetrachorde als natürlich ansah, was man alles bei Jacobsthal finden kann. Natürlich findet man auch bei Atkinson die Erkenntnis, daß die *Dasia* Notation, d. h. ihr primitiv symmetrisches Tonsystem gerade chromatische Töne aus dem Choral wie *fis* so notieren ließ. Soll man einfach ebenso vergessen, daß dieses Tonsystem Ergebnis eben dieser Systematik ist, wie den Umstand, daß die Melodien, die kein *fis* aufweisen, kein *B*, „dafür“ aber *b/h* und gelegentlich ja auch *Es* — Jacobsthal lesen lohnt sich — in der überwiegenden Mehrzahl waren, und die Texte der *Musica Enchiriadis* oder der *Scolica Enchiriadis* wie auch die *Commemoratio brevis* kein Wort davon sagen, daß sie nur spezielle Melodien notationsmäßig erfassen wollten, oder daß sie die Notation als nur theoretisch spekulatives Konstrukt verstanden hätten; man darf nicht einfach das so „natürlich“ gewordene moderne/Guidonische Tonsystem absolut setzen: Beachtet man, daß die *Musica Enchiriadis* die Regeln der Mehrstimmigkeit als Folge einer naturgegebenen Ordnung der Töne interpretieren will, als zwangsläufiges Ergebnis der Struktur des Tonsystems, dann wird die Abhängigkeit dieses Systems von bestimmten, spekulativ theoretischen Vorgaben erkennbar; man glaubt, gegen die Wirklichkeit, eine eigentliche Wirklichkeit gefunden zu haben, womit das betreffende, von den *Dasia*-Zeichen repräsentierte System notwendig als das natürliche angesehen werden muß, die choralische Wirklichkeit spielt damit eine sozusagen sekundäre Rolle (vgl. dazu auch E. Waeltners dankenswerterweise seit 2002 auch veröffentlichte Dissertation von 1955 in Heidelberg, als der Lehrstuhl *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* in Heidelberg noch nicht zur Disposition eines von seinem Gegenstand, der Grundlage der christlich abendländischen Literatur und Wissenschaft, bildungsmäßig zu weit entfernten Rektorats, Hommelhoff-Leopold et al., stand, S. 211 f. — Welch ein Abstand zur Zeit von Th. Georgiades!): Man muß beachten, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* mit seinem Tonsystem die Natur der Melik erfaßt zu haben glaubte, ja glauben mußte. Daß ihn die Widersprüche nicht zu sehr gestört haben, ergibt sich aber auch aus der Überlegung, daß eine Zeit, die noch keine etablierte Klaviertastatur besaß, gewisse Schwierigkeiten bei der Rationalisierung gehabt haben und deshalb auf virtuelle Formalismen gelangt sein könnte, die innere Widersprüche noch nicht so deutlich bemerken lassen mußten, wie dies einer späteren Zeit möglich war: Daß z. B. die Zeit Hucbalds und des Autors der *Musica Enchiriadis* die Aufgabe einer vollständigen und restlosen Rationalisierung der liturgischen Gesangbücher noch nicht einmal in Ansätzen erreicht haben dürfte, ist anzunehmen. Dieser Umstand ist doch wohl nicht so schwer zu verstehen; Guido hat dann dementsprechend auch andere Organalregeln aufgestellt, wie man von Waeltners sehr klar dargestellt erfahren kann, ib. (daß diese Notation nur wegen der Darstellung des *organum* gewählt, und deshalb irgendeine normale, den Kirchentönen verpflichtete Systematik verlassen habe, ist schon deshalb eine fragwürdige These, weil es vorher keine rationale Darstellung des diatonischen Systems gegeben haben dürfte, vgl. ib., S. 219).

Daher ist die Behauptung geradezu absurd, daß die *Dasia*-Notation *was certainly not contrary to the laws of Christian chant.*, denn wie hätte man streng diatonische Melodien wiedergeben sollen? Und daß diese die Mehrheit gebildet haben dürften, kann man angesichts der Aussagen der Theoretiker ja wohl annehmen. Auch hier zeigt sich, daß Literaturkenntnis vor *discoveries* bewahren kann.

¹⁵⁴Wie man angesichts der klaren Formulierung von nur acht Tonarten bei Aurelian Reginos Tonar mit einem *movement towards uniformity that would clearly mark a later historical stage than the tonaries of Aurelian ...* identifizieren kann — die historische Relation dürfte trivial sein —, ist unerfindlich, vgl. P. Jeffery, *The earliest Oktōēchoi ... in The Study of Medieval Chant ... In Honor of K. Levy*, ed. P. Jeffery, S. 175. Jefferys Übersicht über die historische Entwicklung ist zutreffend, man sollte jedoch den Vorgang der Rationalisierung, die erst mit Hucbald und, was nicht überrascht, bei Remy, wie der *Musica Enchiriadis* erreicht ist, deutlicher als grundlegend „Anderes“ hervorheben: Es handelt sich nicht einfach um eine Annäherung an antike Termini, sondern ein klares Verstehen

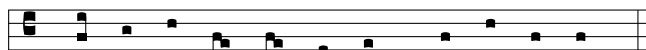
anderen, nicht angeführten Melodien eben auch gibt.

In der Ausgabe von *De tonis musicis*, GS I, S. 149 (*De tonis musicis, a new edition ...*, *Kirchenmus. Jahrbuch*, 77/78, 61./62. Jg.), durch T. Bailey, liest man zu diesen drei Antiphonen: *Parapter tertius contingit tonum septimum et finit ut tonus quartus. Sunt vero multae antiphonae, quae ibi descendunt, ...* Von der Chromatik scheint also gar nicht die Rede zu sein, was nicht ganz unwichtig ist — Atkinson scheint der Meinung zu sein, daß bereits Aurelian und auch diese Quelle die Rationalität der Lehre der *finalis* besessen haben und sich deshalb solcher Chromatik, und damit auch des Bedarfs der Transposition bewußt gewesen sein müßten; angesichts des totalen Fehlens dieses zentralen Begriffes wie auch seines „Inhalts“, nämlich eines Hinweises auf eine Projektion der fragwürdigen Melodien auf die diatonische Skala (einschließlich *b/h*), birgt eine solche unreflektierte Voraussetzung Hucbaldscher Rationalität die erhebliche Gefahr eines Anachronismus!

Man betrachte die Ant. *Benedicta tu in*:



Be- ne- di- cta tu- in mu- li- e- ri- bus,



et be- ne- di- ctus fru-ctus ven- tris tu- i.

so findet man, daß hier kein Grund für eine Transposition besteht, weil in der Melodie nur einmal *h* auftritt, der Ton sonst aber sorgfältig vermieden ist (durch Terzsprung *a - c*); dies kann natürlich Folge einer Emendation sein, die die anderen Melodien nicht kennen, wie dies die Ant. *Rorate coeli* zeigt:



Ro- ra- te coe- li de- su- per, et nu- bes plu- an- ju- stum:



a- pe- ri- a- tur ter- ra, et ger- mi- net Sal- va- to- rem.

Hier ist eine Transposition — für eine rational diatonische Darstellung! — ersichtlich unabdingbar, denn über der *finalis* finden sich sowohl der Halbton- als auch der Ganztonschritt. *Es* jedoch gibt es über *D* nicht; im Fall der letztgenannten Ant. *Erit enim magnus* findet sich, wie Bailey dankenswerter Weise mitteilt, auch eine Überlieferung untransponiert, also in skalisch finaler Normallage. Bei der Ant. *Benedicta tu* gibt Bailey drei Lagen an, einmal von deren Inhalt, und das läßt die Konzeption von *Tonart* im lateinischen Westen mit anderen Oktoechos Ordnungen nicht mehr vergleichen; und es scheint so, daß bereits bei Aurelian und selbst in den Tonaren eine, zu dieser Rationalisierung führende, neue zur Abstraktion neigende bzw. auf ihr basierende Konzeption entsteht, die erst eigentlich von *Tonart* sprechen läßt (sogar die Transpositionsskalen sind nicht bei allen Theoretikern nicht verstanden worden).

transponiert wie *Rorate*, dann einmal mit *C* (s. u.), einmal, nicht notwendig tonal „normal“, mit *D* beginnend. Man wird aus dieser Überlieferung, die natürlich statistisch abzusichern wäre, schließen dürfen, daß *Benedicta* ebenfalls, im Antiphonale nicht mehr greifbare Chromatik besessen haben könnte¹⁵⁵; aber auch andere Ant. des 4. Tons, also der Finallage *E* mit gleicher Initialformel werden im Antiphonale transponiert überliefert, obwohl da Chromatik der in *Rorate* zu beobachtenden Weise zumindest vermieden ist, vgl. etwa die direkt „neben“ *Rorate* zu findenden Ant. *Ecce veniet* und *Egredietur Dominus*; denkbar ist also einmal, daß Chromatik auch zwischen *b/h* (noch) n a c h einer Transposition, also in rationaler

¹⁵⁵**Späte Chromatik in einer Communio** Es fällt auf, daß trotz der Anstrengungen von Johannes Cotto und anderen sich Chromatik in der Choralausführung noch lange gehalten haben könnte — oder neu eingeführt worden ist: Der Anonymus *Berkeley*, ed. Ellsworth, S. 64, gibt Beispiele für das Auftreten von *fis* und gibt dazu gleich drei Antiphonen an, darunter die Comm. *Si consurrexistis*, (... in Comm. *Si consurrexistis, ubi dicitur que sursum sunt, et in Ant. Liberavit, et in pluribus aliis, ibi signatur in F acuta signo ♯ ...*); ein Beispiel, das hier auch wegen seiner unterhaltsamen Form zusammen mit AR angeführt sei:

AR

Greg

Si con- sur- re- xi- stis cum Chri- sto

AR

Greg

quae sur- sum sunt qae-ri te,

AR

Greg

al- le- lu- ia,

AR

Greg

u-bi Chri- stus est in dex- te ra De- i se- dens:

AR

Greg

quaesur- sum sunt sa- pi- te,

AR

Greg

al- le- lu- ia.

Die Chromatik findet der Anonymus auf oder über dem einzigen Quilisma der textlichen wie musikalischen Assonanz — eines der Beispiele, wo gleicher Text parallele Musik erzeugt —, also die Folge *d edēfisg e d ...*, in der musikalischen „Assonanz“; die als solche eine, verschiedene, Parallele in AR besitzt (in *MMM II* bei der Wiederholung wohl versehentlich um einen Ton nach oben verschoben, was hier nicht weiter interessieren muß). Daß die beiden Fassungen parallel sind, ist klar, dabei fällt die „Überbietung“ in Greg in Zusammenhang mit der „Assonanz“ besonders auf, denn damit wird jeweils der absolute Extremton erreicht — wem es gefällt, mag hier an Tonmalerei glauben, die rein formale musikalische Bedeutung der Stelle könnte als Begründung ausreichen.

Greg allein eigen ist der musikalische „Reim“, der die beiden *alleluia* so verbindet, daß der Schlußruf als Steigerung des Binnenrufs erlebt werden kann, ja muß. Ein solcher Eindruck wird bestärkt durch die direkt vorausgehende Melodik: *sapite* schließt tief auf Tonika, *quaerite* aber bleibt in hoher Lage, was gegenüber AR auffällt, wo jedesmal gleich gesungen wird, die musikalische Assonanz also auch noch ein musikalischer „Reim“ wird, d. h. die Gleichheit der Melodien beträgt in AR eine ganze Zeile, *quae sursum sunt quaerite* ist (modulo wahrscheinlicher Fehler der Verschiebung) gleich mit *quae sursum sunt sapite*; die Steigerung des musikalischen Aufwands zwischen Binnenruf und Schlußruf ist wieder in Greg deutlicher als in AR, obwohl auch da der Schlußruf länger ist.

Die Frage nun, ob man in der Identität der beiden genannten Zeilen in AR und der kürzeren Übereinstimmung in Greg auf eine sekundäre Angleichung in AR schließen sollte, ist aus den genannten Gründen nicht einfach zu beantworten: Es gibt angesichts der in AR nicht begegnenden Identität der Schlüsse beider Rufe in Greg sehr wohl einen rein musikalischen Grund für die Gestaltung, wie beschrieben — es wäre auch schwer verständlich, wenn man eine Ableitung AR aus Greg, wie Pfisterer, behaupten will, AR aber gerade an der besonders einprägsamen Stelle des nur in Greg erreichten Höchsttons so zurückhaltend „bliebe“. Man kann ersichtlich auch die These einer in AR eher erhaltenen gemeinsamen Grundform aufstellen, so schwierig ästhetische Argumentationen auch sein mögen: Die Relation der beiden Zeilen mit *alleluia* in Greg jedenfalls ist sinnvoller und komplexer als die einfache genaue Wiederholung in AR.

Zu beachten ist auch wieder, wie der Aufstieg zum regionalen Höchstton auf *in dextera Dei sedens* in Greg als langsames, erst mit dem letzten Wortakzent erreichtes Erreichen des Höhepunkts gestaltet ist, und wie schnell AR diesen Höchstton erreicht; besonders auffällig ist auch die zweimalige Nutzung der tiefen Tonika in Greg, auf *in dextera*. Das Gleiche gilt auch für die erste Zeile, in der Greg den zweimaligen Aufstieg von der Tonika motivisch durch gleiche Neume auf *Si consurrexisti* gestaltet. Diese Hinweise mögen genügen, die Frage nach genetischer Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von der anderen als in sich problematisch zu erkennen.

Die Frage schließlich, die das „falsche“ *fis* aufwirft, läßt die weitere Frage stellen, ob hier vielleicht

Zeit, ausgemerzt wurde (nach Zisterzienserart), oder auch, daß man den Transpositionsbedarf der einen Melodie auf alle mit der gleichen Formel beginnenden ausgedehnt hat; das wäre statistisch zu bewerten.

Bemerkenswert ist übrigens, daß die *Commemoratio brevis*, ed. Schmid, S. 164, bei der Antiphon *Benedicta tu* weder Fragen hinsichtlich eventueller Chromatik, in der Terminologie der *Scolica Enchiridis* also *absoniae*, noch tonaler Problematik stellt, sondern nur bemerkt, daß auch diese Melodie sich durch eine eigene, nicht der Normalform entsprechende, Psalmodieformel auszeichne (was auch Falconer in seinem unten näher angesprochenen Beitrag bemerkt hat)! Alle als Beispiele für solche „unüblichen“ Psalmodieformeln genannten Antiphonen haben in der *Commemoratio* eine klare Tonart¹⁵⁶, d. h. mit dem Problem der „Bitonalität“ zwischen Anfang und Ende haben die in der *Commemoratio* angeführten Antiphonen nichts (mehr) zu tun! Für die rationale *finalis* Lehre konnten sich solche rein formelmäßigen Probleme leicht lösen¹⁵⁷! Die Frage nach der Charakteristik der zugeordne-

ein melodiestilistischer Faktor wirksam ist, der gerade den Höchstton „leittönig“ erreichen will — nachträglich im Sinne von Marchettus in den Choral gelangt?

¹⁵⁶Zu beachten ist allerdings notwendig, daß eine Reduktion aller tonal irgendwie problematischen Antiphonen auf potentiell ursprünglich mit eigener Psalmodie versehene Formen ausgeschlossen ist! „Bitonale“ Antiphonen sind wesentlich häufiger als die doch sehr seltenen Antiphonen mit individueller Psalmodie: Weder Aurelian noch die *Commemoratio* geben hier aber so viele Beispiele an, daß man daraus eine Theorie der vorrationalen und sogar voroktoechalen Klassifizierung von Melodien machen könnte — es scheint auch nur an bestimmten Stellen individuelle Psalmodien gegeben zu haben, vgl. ed. Gushee, S. 96, 8, zur Ant. des Invit., *Adoremus Deum: In tertia etenim syllaba versus eiusdem flexibilem reddit vocem multimodamque, quod nullatenus in ceteris invenies*. Auch die folgende Ant. hat eine eigene Wendung. Die Gattung der Invitatorien weist vielleicht auf ein ursprünglich vielleicht allgemein reicheres Repertoire an Psalmodieformeln.

Es gibt also solche Verschiedenheiten der Psalmodie, aber dieses Phänomen ist zu unterscheiden von der „Bitonalität“, die wieder klar nicht erst mit der Rationalisierung bewußt wird, wogegen die „falsche“ Chromatik wohl erst nach der Rationalisierung als solche bemerkt wird — man muß hier die Beobachtung beachten, daß die „vorrationalen“ Tonalität der acht Tonartklassen eben offenbar nicht die Melodien in ihrem Gesamtverlauf bewertet, sondern wesentlich die Anfänge und Schlüsse, so daß nur da vorkommende „Chromatik“ tonal — eventuell — schon „vorrational“ bemerkt werden kann (wie dies auch U. Bomm, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung ...*, Einsiedeln 1929, S. 28 f., sieht); ob „Bitonalität“ als Phänomen erst denkbar wurde nach Rezeption des Oktoechos Systems, der Achtzahl, und entsprechenden Klassifizierungsversuchen nach Melodiegestalt, wäre auch zu fragen — denn daß davor gar keine Melodienklassifizierung stattgefunden haben könnte, dürfte ausweislich der Formelhaftigkeit auch von Antiphonen nicht zugetroffen haben. Und auch da ist, wenigstens als Hinweis auf ein, wohl unlösbares Problem, zu fragen, ob und welche über reine Formelklassifikation hinausgehenden abstrakten Kriterien bestanden haben könnten — und ob solche eine Rezeption überhaupt von acht Tonarten begründen und denkbar machen könnten.

Natürlich stellt sich die Frage, ob und inwieweit die diatonische Ordnung mit vier *inales* der ursprünglichen, voroktoechalen Ordnung, welche sie auch immer gewesen sein könnte, entsprochen haben mag — daß die Striktheit der Unterscheidung von nur vier rational bestimmten *inales* zu einigen „Vergewaltigungen“ von Melodieformen geführt haben mag, ist denkbar. Mit diesen Fragen kann man nicht einfach die Erscheinung von *differentiae* vermengen.

¹⁵⁷Dies formuliert z. B. der Anonymus Vivell, den Smits van Waesberghe in seiner Ausgabe der *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini* herausgegeben hat, ib., S. 114, 79: ... *inales ... secundum quas totus cantus regatur et moderetur, ut quantumcumque species vocum variari vel multiplicari possint in cantibus exaltari vel deponi, sonum tamen inter se habeant, qui sit eis modus, a quo modum et legem habeant, quantum super eum exaltari vel sub eo deponi debeant, ipsumque solum,*

ten Psalmodie dagegen war natürlich durch die Festlegung einer rational bestimmten *finalis*, bzw. der entsprechenden Klassifizierung einer Melodie nach ihren skalischen Gestaltmerkmalen dagegen nicht erledigt.

Außerdem weist sie die Antiphon dem 2. Ton zu, was bei Betrachtung der um eine Quint nach unten „rücktransponierten“ Fassung, wie sie eben auch die *Commemoratio brevis* notiert, auch als sinnvollste Lösung erscheint — mit Ausnahme eines Problems, das die *Dasia* Notation sozusagen unbemerkbar macht: Die Melodie hat in dieser Lage ein *B*, also einen im *σύστημα τέλειον* nicht existierenden Ton (sonst gibt es nur einen Unterschied der Fassung des Antiphonale und der Überlieferung in der *Commemoratio*):

Be- ne- di- cta tu in mu- li- e ri- bus

et be- ne- di- ctus fru- ctus ven- tris tu- i

Der Unterschied auf *et benedictus fructus* in der Fassung des Antiphonale erscheint stilistisch schöner durch Gegenbewegung. Auch die in der *Commemoratio brevis* angegebene *cauda* (deren Neumengruppierung natürlich hier willkürlich ist) weist so klar auf eine Melodie mit *finalis D*, daß eine andere Deutung geradezu ausgeschlossen scheint. Man hat also einmal bei bestimmten Melodien gleichen Typs die Notwendigkeit (für die rational diastematische Notierung!) der Transposition; hier wegen des fehlenden *B*, das auch die Ant. *Rorate coeli* (auf *et germinet* neben dem genannten „chromatischen“ Grund) charakterisiert bzw. *in quo cantus finiatur, habeant*. Das wird dann natürlich noch auf die *affinales* und die Schlüsse der *distinctiones* übertragen.

Was auch immer für melodische Bewegungen, nach oben, nach unten, in welchen Intervallen auch immer in einer Melodie stattfinden, ihr *modus* ist allein der Bezug zur *finalis*, der ja auch allein die Tonart festlegt. Klarer als hier kann die Überwindung der Gebundenheit an musikalische Gestalt, ja die Befreiung von solchen, für eine tonartliche Klassifizierung unausweislich immer vagen vor-rationalen Merkmalen durch die Rationalisierung nicht formuliert werden: Wie auch immer diese Gestalt sein mag, durch die Beziehung aller Töne auf eine *finalis* steht die Tonart fest, die Befreiung der Tonartklassifizierung von vagen Merkmalen der Gestaltähnlichkeit oder -gleichheit ist damit geschafft, der abstrakte Tonartbegriff geschaffen — nur eines sollte man nicht tun: Diesen abstrakten Begriff nebst den hinter ihm stehenden rationalen Prinzipien einfach absolut setzen, d. h. das entsprechende Denken schon für Regino, Aurelian, den Autor von *De tonis musicis*, den 1. *Quidam* der *Alia Musica* und die Neumatoren um und nach 900 einfach voraussetzen. Das wäre ein Anachronismus, der deshalb erkenntnisverhindernd ist, weil man zwar die weitgehende Identität der Melodiegestalten und ihrer Ausführung vor und nach der Rationalisierung annehmen kann (letzteres sicher kein schlagartig überall erreichtes Stadium musikalischen Denkens), nicht aber die Rationalität: Regino und Hucbald singen sicher beide wesentlich die gleichen Melodien, die Rationalität hat aber nur Hucbald.

charakterisieren würde, wenn man tonal so wie die *Commemoratio* klassifiziert, zum anderen wird eine „tonale“ Diskrepanz zwischen Initium und Kadenz festgestellt oder gefühlt, s. u., Anm. 453 auf Seite 775, verantwortlich für eine Zuweisung als *parapter*, und schließlich, in anderer Tonart, wird eine besondere Psalmodieformel angemerkt. Das kann man inhaltlich kaum als äquivalente Bestimmungen der Tonart ein und derselben Antiphon bewerten.

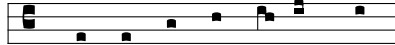
Die Fassung der *Commemoratio*, also der Anfang auf *C*, verlangt in diatonischer Rationalität eine Quintstransposition, um aus *B* den im rationalen diatonischen System vorhandenen Ton *F* zu machen (das *Dasia* System ist hier anders); bei dem Gesamtumfang gibt es keine Schwierigkeit: $BCDEFGa \sim FGahcde$. Die Besonderheit der Psalmodie hat für die rationale Klassifizierung keine Bedeutung. Weil dies für alle in der *Commemoratio* genannten Beispiele gilt, kann man diese nicht einfach mit den *parapteres* o. ä. der Schriften wie *De tonis musicis* gleichsetzen: Dazu gehört es auch, daß die in *De tonis musicis* zusammen mit *Benedicta tu (in)* genannten Ant. *Rorate coeli* und *Erit enim magnus* in der *Commemoratio* nicht genannt werden, „wofür“ da die Ant. *Benedictus Dominus Deus* und *Et erexit cornu salutis* zur Gruppe der Ant. *Benedicta tu in* gehören — mit anderen Melodien als im Antiphonale. Der Autor von *De tonis musicis* sagt explizit nichts über die Psalmodieformeln seiner *parapteres*, hier dürfte eine Konvention, nach Initium oder Kadenz, vorausgesetzt gewesen sein; natürlich könnte die Lösung des eigentlichen Problems, Bestimmung eben der korrekten Psalmodie, in dem Ausdruck *contingit* liegen, s. u. Deshalb ist natürlich die Frage nach dem Grund der Klassifikation der Melodie in der Schrift *De tonis musicis* von besonderem Interesse, könnte man doch hoffen, an solchen Beispielen das Vorgehen der „vorrationalen“ Tonartklassifikation ansatzweise zu verstehen: Wie kann bei so klarer tonal gebundener Formel sowohl im Initium als vor allem auch in der Kadenz der Autor ein *contingere septimum tonum* behaupten — wenn er skalisch rational, wie die *Commemoratio* denkt, ist das ausgeschlossen, denn die Melodie steigt bis zur Terz über die *finalis*, und geht bis zur Quint unter ihr; rational eine völlig klare Gestalt — aber auch gestaltnmäßig nicht völlig absonderlich.

Betrachtet man sich einmal die Ant. *Veni Domine visitare*, im 7. Ton:



Ve- ni Do- mi- ne vi- si- ta- re nos in pa- ce, ...

so wird man wohl eine Gleichheit zu Anfang feststellen, dann aber etwas verwundert darüber sein, daß die weitere Melodieverlauf diese initiale Gleichheit als nicht wesentlich erkennen läßt, wenn man skalisch rational denkt! Und genau das tut offensichtlich der Autor von *De tonis musicis* nicht: Er betrachtet ausschließlich die Formeln von Initium und Kadenz, die tonräumliche Gesamtdisposition ist ihm als tonales Klassifikationskriterium nicht bewußt! Ja, es scheint ihn nicht einmal zu berühren, daß die Initialwendung des 7. Tons im Gegensatz zu den zitierten des (transponierten) vierten Tons häufig zu Anfang den Ton *h* aufweist, wie in der Ant. *Ecce apparebit* des 7. Tons:



Ec- ce ap- pa- re- bit ...

Man vergleiche etwa die Ant. *Cantate Domino, De coelo veniet, Quomodo fiet istud, Magnificatus est, Redemptionem* etc., wie man es bei Gevaert ja nachprüfen kann.

Beachtet man also die Quellenaussage wie die Quellenlage, kann, ja muß man feststellen, daß, genau wie Regino, nicht etwa die, eventuell an vielen Stellen emendierte Chromatik wesentlich für die tonale Bestimmung war, sondern allein das „Formelwesen“, die initiale und die finale Formel, aber auch, daß offenbar die „Verteilung“ der gleichen oder einer sehr ähnlichen Initialformel auf zwei Melodieklassen noch nicht geläufig war! Man wird aber auch folgern müssen, daß die Anzahl von Formeln, die sich eindeutig ordnen ließen bzw. lassen, nicht so umfangreich ist, daß nicht Bildungen, bei den Antiphonen natürlich vor allem des Initium und der Kadenz, gewisse „Unbestimmtheiten“ boten, bei denen eine eindeutige Entscheidung nicht einfach war. Die Autoren wie der von *De tonis musicis* — nicht dagegen der der *Commemoratio brevis!* — reagieren auf das Postulat der acht Tonarten, denn ihre Begründung für die Notwendigkeit von *parapteres* o. ä. ergibt sich — u. a.! — aus den angesprochenen „Bitonalitäten“; die Achtordnung ist also Grundlage, meist ja auch für die Reihenfolge, in der der Autor von *De tonis musicis*: 2. zu 1., 4. zu 4., 7. zu 4. und 8. Ton, seine *parapteres* ordnet; auch Reginos Anordnung bei den *degeneres antiphonae* läßt eine solche Reihenfolge erkennen (nicht allerdings bei den Introitus, wo eher Zufall die Aufzählung zu bestimmen scheint). Offensichtlich sind die *parapteres* also eine Art Ausweg aus „vorrational“ scheinbar — wie Aurelian zeigt — auswegsloser Lage¹⁵⁸.

¹⁵⁸Auch Falconer, *The modes before modes*, in *The Study of Medieval Chant ... in Honor of K. Levy*, Cambridge 2001, S. 142, erkennt den trivialen Sachverhalt, daß die *parapteres* wohl ein Ergebnis solcher, allerdings näher zu bestimmender Schwierigkeiten der Durchsetzung des „Dogmas“ des Oktoechos sind; seine Vorstellung, daß die Differenzen etwas wie die „Tonarten“ vor diesem Datum waren, berücksichtigt einmal den historischen Umstand zu wenig, daß dieses „Dogma“ bereits vor der Rationalisierung wirksam geworden ist, also die Durchsetzung — bzw. das Bemühen darum — dieses Systems von acht Melodieklassen, wie die frühen Tonare und vor allem Aurelian zeigen, von dem (dadurch zumindest mitverursachten) Vorgang der Rationalisierung historisch wie sachlich zu unterscheiden ist: Die erste „Dogmatisierung“ der Achtzahl mußte also auf „vorrationalem“ Niveau geschehen — wenn Aurelian, z. B. bei den Antiphonen wie *Nos qui vivimus*, feststellt, daß sie zwar eine andere Psalmodie haben, deshalb jedoch nicht etwa einem anderen *tonus* zugehörig seien, ed. Gushee, S. 109 f., dann ist klar, daß er bereits „vorrational“ übergeordnete Kriterien der tonalen Klassifikation besitzt; die Bestimmung, welche Kriterien dies sein könnten, ist das wesentliche Problem, denn eine Ableitung der *finalis* Lehre scheint daraus nicht so einfach möglich zu sein. Insofern erscheint Falconers Reduktion des Problems einer Bestimmung dessen, was eine Melodieordnung vor der Rezeption der Achtzahl gewesen sein könne, auf die Differenzen, ib., ... *the earlier method of choosing a psalm tone for an antiphon resembled the later method of choosing a differentia within a mode ...*, auch abgesehen von der Schwierigkeit einer rationalen Rekonstruktion des Gemeinten dieser Formulierung, als nicht gerade leicht durchführbar. Denn, warum sollte es dieses Prinzip der Überleitung von Psalmformel zur individuellen Melodie der Antiphon nicht schon vor dieser Rezeption gegeben haben (so viele Psalmodieformeln wie verschiedene Antiphonanfänge wird man ja wohl nicht einfach voraussetzen wollen) in dem Sinne, wie man sie heute auch noch kennt

Wenn allerdings auch „ungewöhnliche“ Psalmodien Grund für die Klassifizierung einer Antiphon als *parapter* o. ä. sind, wird deutlich, daß diese Klassifizierung nicht nur von der Gestalt der betreffenden Antiphon zu Anfang und Ende abhängt, sondern auch, oder ursprünglich wohl primär, von der Typik der damit verbundenen Psalmodieformel. Und da bleibt zu betonen, daß Aurelian wie die *Commemoratio brevis* (bis auf drei Ausnahmen, s. u., die vielleicht nachträglich hinzugesetzt sind) gerade keine tonal problematischen Antiphonen kennen: Zwei der Gruppen von *De tonis musicis* sind in der *Commemoratio* tonal natürlich eindeutig, aber durch besondere Psalmodie herausgehoben. Von Interesse ist hier ja auch, daß die merkwürdige, nämlich klar nicht „bitonale“ (im hier verstandenen Sinn dieses Wortes) 2. Klasse *parapteres* in *De tonis musicis* wenigstens eine Parallele bei Aurelian, in gleicher Tonart, besitzt, ed. Gushee, S. 100 f., da aber (natürlich) nicht durch eine eigene Tonart charakterisiert ist, sondern (wieder) durch eigene Psalmodie, die Aurelian, als echter Musiktheoretiker, als eigene *diffinitio* rubriziert (es geht um den *plagis deuteri*):

Praeter has est quarta divisio in versibus earum, quae in duabus tantum fit antiphonis, et non in pluribus, scl.: Ant. Habitabit in tabernaculo et Ant. Sanctis, qui in terra sunt eius, quamquam antiqui etiam in pluribus hanc versus voluerint sequi modulationem, ut in hac antiphona ... Ant. Omnis terra adoret te. Et quamvis multi moderni non amplius quam in his duabus praefatis peragunt. Versus autem harum antiphonarum totus in imo deprimitur gravisque efficitur vocis accentus, et simul totus gravi canitur voce.

Man kann nur zutiefst bedauern, daß Aurelian noch keine diastematische Notation besaß (Atkinson beachtet diese Aussage in seiner Diskussion, ib., S. 48, nicht; die Folgerung aus der in *De tonis musicis* für den 2. *parapter* fehlenden Angabe einer „Bitonalität“ läßt natürlich die Vermutung rechtfertigen, der Autor habe sich hier auf eine eigene Art der Psalmodie bezogen

(mit Ambrosianischen Konventionen sollte man vorsichtig sein: Wann wird dieser Choral überhaupt erst aufgezeichnet: Zu einer Zeit, in der rationale Systematisierung geradezu zwingend ist! oder sind die Differenzen erst ein Ergebnis einer Reduktion von einer früher größeren Anzahl von Psalmodieformeln — so einfach ist eine Entscheidung nicht).

Es ist doch wohl nicht ausgeschlossen, daß die Verwendung von *differentiae*, wie sie Aurelian ja nun klar genug als zusätzliche Einteilung der übergeordneten Tonarten darstellt, tatsächlich ästhetische Gründe hatte, und dann im Zeitalter schon des ersten Versuchs einer Rationalisierung des Chorals bestehende Zuordnungen gesammelt wurden, teils rational auf bestimmte Melodiegestalten bezogen, teils aber eben, als Erbe bestehender Zuordnungskonventionen, sozusagen gestaltfrei „verteilt“. Ist das ausgeschlossen? Dann müßte man dies auch nachweisen können — es muß nie einen rein rationalen Grund für solche Zuordnungen gegeben haben; noch Berno kennt neuere Bildungen, die offensichtlich aus rein ästhetischen Gründen hinzuerfunden worden sind (insofern wären auch die Ausführungen von R. Steiner, *Thème 29 and the Medieval System of Differentiae*, in ed. M. Czernin, *Gedenkschrift W. Pass*, z. B. S. 144 ff., zu differenzieren; was der, moderne, Terminus *Differenz* bedeutet, macht eben Aurelian klar).

Man wird aber auch wohl nicht annehmen wollen, daß es so viele verschiedene Psalmodieformeln gegeben hat, wie im „rationalen“ Mittelalter Differenzen; dazu jedenfalls lassen die insgesamt doch recht wenigen Ausnahmeantiphonen keinen Raum. Und das Prinzip der „Bitonalität“ läßt sich durch ungewöhnliche, alte Psalmodieformeln nicht ausschließlich erklären! Die *parapteres* sind keine eindeutig, d. h. durch ein einziges Merkmal bestimmte Sonderklassen.

— Aurelian bestätigt diese Vermutung also): Der Reichtum auch an Psalmodieformeln vor einem vielleicht länger andauernden Prozeß der Normalisierung auf acht Typen (nebst *tonus peregrinus*) war offensichtlich erheblich. Man hat hier also eine Psalmodie, die gänzlich in tiefer Lage verharrt, also wohl tief rezitiert; die Angaben Aurelians wirken wie eine dreifache Formulierung des Gleichen, was natürlich gewisse Schwierigkeiten macht, d. h. die Frage aufwirft, ob er etwa drei verschiedene Phänomene meint: Die Versmelodie, wie man *versus* ergänzen darf, wird besonders tief nach unten gesenkt, es wird ein *gravis accentus vocis* bewirkt, eine triviale Folge der ersten Aussage, oder soll hiermit auch die Bewegung der Stimme nach oben, an Stellen des *accentus acutus* gemeint sein, die also ebenfalls tief bleibt? Und schließlich wird das Ganze mit tiefer Stimme gesungen — ja was eigentlich sonst, fragt man sich bei dieser Aussage. Jedenfalls entspricht der *tonus irregularis*, auf den Atkinson abhebt, dieser sicher authentischen Angabe nicht so ganz; Aurelian meint klar eine andere Psalmodie.

Wenn also die Schrift *De tonis musicis* in ihrem 2. *parapter* u. a. die Ant. *Omnis terra* anführt, kann man schließen, daß diese Klassifikation allein in eben einer besonderen Psalmodie begründet ist — auch hier dürfte die Reduktion der Bestimmung von *parapteres* auf „Bitonalität“, oder hochgradig unpassend *modulatory characteristics* als Grundlage einer Klassifizierung als bzw. in *parapteres* unzulänglich sein. Es geht wohl sogar grundsätzlich weniger um etwas wie Fragen der Tonalität in einem eher akademischen, d. h. theoretisch sozusagen autonomen Sinn, sondern wohl doch um die Psalmodie formuliert jedoch in einer Weise, die deutlich zeigt, daß der Autor von einer rationalen Definition der *toni* weit entfernt ist: Das eigentliche Problem ist ersichtlich die Bestimmung der richtigen Psalmodie — man sieht auch, was für ein inadäquates Mittel die Einführung von *parapteres* war; Aurelian ist hier der wirkliche Theoretiker, dessen Ansatz also auch im Spezifischen die Zukunft vorbereitet, nämlich den Bezug auf die Augustinische *ratio*, deren Bedeutung für die christliche Religion Papst Benedikt XVI. in seiner so großartigen theologischen Vorlesung in Regensburg in einem, natürlich viel weiterreichenden Sinn, vorgetragen hat: Daß diesem Bezug auf die *ratio*, die auch die berühmte Unterscheidung zwischen *cantor* und *musicus* Guidos begründet, also auch im sozusagen ganz Kleinen, Konkreten der Musik weltgeschichtliche Bedeutung erlangt hat, sollte man bei der Beurteilung des Rationalisierungsvorgangs in der Musikreflexion des lateinischen Mittelalters nicht übersehen!

Genau dies, die offensichtliche Bedeutung der Bestimmtheit der jeweiligen Psalmodieformel, macht aber klar, daß Atkinsons Folgerung, *ib.*, S. 56 f., unhaltbar ist, daß nämlich die *parapteres* genannten vier „Ausnahmetonarten“ strukturell auch nur irgendeine Beziehung zu den *μέσοι* der (späten) byzantinischen „Theorie“ haben könnten: Einmal trifft nicht zu, daß die als *parapteres* klassifizierten Melodien — Regino klassifiziert einfach als *nothi vel degeneres*, also als etwas negativ zu Wertendes — durch *their modulatory characteristics* mit den *μέσοι* der Byzantiner verbunden seien: Hätte Atkinson Jacobsthal oder auch Urbanus Bomm beachtet, hätte ihm auffallen müssen, daß es viel mehr in diesem Sinne (!) „modulatorische“, chromatische Melodien im Gregorianischen Repertoire gibt, die niemals als *parapteres* erscheinen, als die Texte zu *parapteres* o. ä. erkennen lassen — wenigstens

die bekannte Antiphon *Urbs fortitudinis* müßte geläufig sein, die auch Atkinson, wenn er sie denn kannte, nicht als Beispiel für *parapterische* Antiphonen anführen könnte! Zudem müßte man wohl beachten, daß diese, durch *middle signatures* in den mittelbyzantinischen Neumenquellen (und später) ausgedrückten Veränderungen wohl der intervallischen Folgen natürlich nicht auf Melodien in den byzantinischen, rational gar nicht leicht faßbaren *μέσοι* beschränkt sind. Die westlichen, von ja nur sehr wenigen Quellen angegebenen *parapteres* betreffen gerade nicht *modulatory characteristics*, wie man sie als auch terminologisch faßbares Phänomen der byzantinischen Melodiegestaltung, sozusagen positiv gewertet, kennt, sondern die der, angeblichen, d. h. vom Blick der betreffenden. „vorrationalen“ Autoren gesehen, „bitonalen“, d. h. unbestimmbaren Melodien, die wegen Unterschieds der initialen und finalen Formeln, nicht eindeutig zuzuordnen sind, nämlich den durch ihren jeweiligen Formeltyp klar definierten Psalmmodien, ist wohl zu ergänzen; das Problem war da natürlich die korrekte Zuordnung von Antiphon zu „ihrem“ Typ von Psalmodie, wovon es wie gesagt wohl mehr gab als heute noch geläufig — zweitens ist zu beachten, daß, wie die grundsätzlich „vorrationalen“ Stadien der Tonare (wie Aurelian) belegen, daß, wie allgemein bekannt, die Durchsetzung einer Ordnung von acht Tonarten im Westen lange vor der Rationalisierung, insbesondere der Tonarten durch skalisch festgelegte *finales* erfolgt ist. Und da mußten eventuelle Regeln der Art: ... zu dem Initial- und Finaltyp *y* gehört der Psalmodytyp *x*, denn die Psalmodie hat eben Kontakt mit Anfang und Ende der Antiphonen; man könnte sich, wie ein Theoretiker auch nur auf den Anfang, oder nur das Ende konzentrieren, offenbar hat man jedoch beide Formelstellen herangezogen.

Es trifft daher eindeutig nicht zu, daß, wie Atkinson, ib., S. 49, schreibt, *the Vatican De tonis further reinforces the modulatory trait of certain antiphons as a chief criterion for assignment to one of the extra tones ...*, denn hier muß man unterscheiden zwischen den, wie gesagt, die Gestaltung der Melodien betreffenden echten „Modulationen“ in Byzanz und den Antiphonmelodien mit Formeln zu Anfang, die, eben nach Meinung bestimmter lateinischer Autoren, nicht mit den finalen Formeln kompatibel sind; *Modulation* im byzantinischen Sinne kann es im Westen nicht geben, wie dies Jacobsthals Buch deutlich macht, der nämlich die Gründe für diesen zentralen Unterschied zu erkennen gibt — aber schon „vorrational“ zeigt Aurelians Buch, wie auch die Tonare, daß man solche Ambiguitäten auch nur hinsichtlich Anfangs- und Endformel von vornherein nicht geduldet hat; ein deutlicher Unterschied zum Osten! Und wo, möchte man nun angesichts der angeführten Beispiele fragen, sollte ausgerechnet in so einfachen Melodien eine „Modulation“ stattgefunden haben, die dann auch noch den Autor von *De tonis ...* zur Erfindung von *parapteres* geführt hat — man muß beachten, daß er keine Elemente der rationalen Theorie anführt, aber auch seine höchst unklaren Formulierungen kein rationales Denken im Sinne etwa von Hucbald erkennen läßt! Auch wenn Hochwürden Urbanus Bomm wie schon Jacobsthal deutsch schreibt, ist sein Werk nicht einfach negligibel.

Eine strukturelle (!) Beziehung zwischen diesen *parapteres* des Westens und den *μέσοι* des Ostens ist auch deshalb ausgeschlossen, weil der Osten die Problemstellung der skalisch rationalen Zuordnung, ja überhaupt, und zwar schon in der „vorrationalen“ Phase lateini-

scher Musikreflexion des Mittelalters, das der eindeutigen, geradezu „dogmatischen“ tonalen Unterordnung unter nur acht Tonartenklassen als theoretisches Problem gar nicht gekannt hat, im Osten also „falsche“ Relationen zwischen Initien und Kadenzten keine Problematik besaßen; oder kennt jemand ausführliche Auseinandersetzungen über die Tonartbestimmung in byzantinischer „Theorie“, werden da Fragen gestellt, wie man die Verschiedenheit als tonal gleich zu klassifizierender Melodien erklären kann — daraus, wohlgerne, leitet sich die nur im Westen geleistete skalische Rationalisierung ab!

Dabei sieht man doch ganz leicht ein, daß ein rational skalisches Denken (wenn dies, angesichts der Klarheiten der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft überhaupt noch *musikalisches Denken* genannt werden darf) das Problem der *parapteres* kaum hätte aufstellen lassen: Wie gezeigt, ist rein skalisch final gesehen eine tonale Klassifikation oft genug problemlos und einfach, denn Ambitus und *finalis* sind jederzeit gegebene Strukturmerkmale! Aus diesem Grund wird man die Schriften, die *parapteres* o. dgl. aufstellen wenigstens in ihrem Ursprung als „vorrational“ bewerten müssen — daß der Begriff der *finalis* in der wesentlichen Schrift *De tonis musicis* fehlt, darf nicht einfach übersehen werden: Der Autor kennt keine rationale Definition der Tonarten! Dann wären nämlich einige Probleme entfallen. Wann merkt man eigentlich, was der Vorgang der Rationalisierung der Musik, zunächst vor allem der Melik für eine musikhistorische Bedeutung hatte?

Die Frage ist nämlich, wie sich in einer „vorrationalen“ Situation der tonalen Klassifizierung in acht Tonarten eben diese Klassifizierung geäußert haben kann — zunächst ja wohl in einer festen Zuordnung von Kadenzten und Initien zu Psalmformeln (in den antiphonalen Formen). Und genau da mußten natürlich „Widersprüche“ auffallen, gestaltemäßig und in der Relation von Gestalten, von denen eine hier die Psalmodieformel ist. Dies wird nun wohl auch der Grund sein, daß die schon von Aurelian bemerkte Sonderstellung der Psalmodieformel von drei Antiphonen ihre Klassifikation als *parapter* bewirkt, ed. Bailey, S. 54: *Parapter vero quartus contingit tonum octavum, sed non ascendit in altam vocem, et mediocris in ipsam finitur. ...* Angenehmerweise findet man die Melodien in der *Commemoratio brevis*, aus der Atkinson, ib., S. 42, die Melodien übertragen hat (man vgl. ed. Schmid, S. 165).

Auf Aurelian weist Atkinson, ib., S. 41 f., hin, ohne allerdings auf das völlige Fehlen von *modulatory characteristics* im Sinne von Chromatik, ja von „Bitonalität“ zwischen Anfang und Ende ausreichend hinzuweisen; denn sein Verweis, ib., S. 42, Anm. 26, daß der jeweilige Höchstton einer Wendung wie *FG G a h/b a G F* in späterer Überlieferung eben auch als *b* notiert wurde, bedeutet doch nicht eine „Modulation“! Man muß übrigens beachten, daß die Notation, die der *Commemoratio brevis* zur Verfügung stand, die *Dasia* Notation ein *b* nicht notieren konnte (wie Waeltner jedoch gezeigt hat, für das *organum* notwendig „eingesetzt“ werden muß); man daraus also keinen Schluß auf die Existenz oder Nichtexistenz des *synemmenon* in dieser Antiphon zur Zeit dieses Textes schließen kann — die *Dasia* Notation ist ein erster, hochgradig unzulänglicher Versuch einer einfachen Rationalisierung; in ihrer Unbrauchbarkeit für den rationalen Standpunkt unverstänlich, wie dies Hermann klar macht, nicht aber für den, der erst am Anfang der Rationalisierung steht.

Betrachtet man einmal den Int. des 8. Tons, *Lux fulgebit*, den man hinsichtlich der Ton-

artbestimmung dieses Autors — Aurelian verweist bei der Ant. *Benedicta ...* auf 7. Ton — tonartlich heranziehen kann, so findet man vergleichbare Wendungen in einem musikalischen „Reim“ (in AR begegnet nur eine Floskel des „rollierenden“ Typs, aber an verschiedener Stelle, also nicht „reim“mäßig, vgl. ib., auf dem Wort *futuri saeculi*, so findet man in vergleichbarer melodisch tonräumlicher Situation *GaGF abaG GaG G* bzw. *aFa abaG GaG g*):

AR

Greg

Lux ful-ge-bit ho-di-e su-per nos

AR

Greg

qui-a na-tus est no-bis Do-mi-nus: ...

Wie bemerkt, tritt in AR die erwähnte Floskel an zwei verschiedenen Stellen (jeweils von der *incisio* gerechnet) auf, der „Reim“ ist also ausschließlich Gregorianisch. Klar ist (in Greg) der Gebrauch von *b* als typische Gestaltung eines nicht zum Höchstton *c* führenden, sozusagen sekundären Hochtons; tonal bedeutet dies für eine Zeit, die diastematisch notieren kann, natürlich keine tonale Veränderung, denn beide Tetrachorde sind „erlaubt“, wenn man die Zisterzienser ausnimmt; hinsichtlich der Relation beider Fassungen wird wieder die Steigerung der Wirkung in Greg zu Anfang durch echtes Initium kenntlich, ein Aufstieg *D* – *c*, womit die Melodie eindeutig plagal „gemacht“ wird — die Gestaltung von Greg wird man nach dem hier Gesagten selbst leicht beurteilen können, z. B. hinsichtlich des Prinzips der Ökonomie der Höchsttöne; hingewiesen sei noch auf die „motivische“ Verknüpfung, nur in Greg, zum nächsten Abschnitt, *et vocabitur*; Atkinsons Vorstellungen hinsichtlich tonaler Wirkung des Tons *b* in einigen Überlieferungen der Ant. *Benedicta ...* kann also nicht immer ganz leicht gefolgt werden.

Zunächst aber sei zitiert, was Aurelian zu dieser Antiphon bzw. ihrer Klasse zu sagen hat, ed. Gushee, S. 109 f., als letzte Klasse des *authentus tetrardus*, also des 7. Tons (in Gegensatz zum Autor von *de tonis musicis*): *Est denique undecima divisio, quae (scilicet) quam), quia per omnia ab orbita in sui canore versiculi segregatur huiusce toni, discernendam putavi a ceteris diffinitionibus. ...*, worauf die drei Beispiele, die Ant. *Nos, qui vivimus, Martyres Domini* und *Angeli Domini* folgen. Aurelians Ausdruckweise ist von Interesse: Es handelt sich um eine *diffinitio*, obwohl die Psalmodie dieser Antiphonen mit der für den Ton typischen der anderen Antiphonen dieses Tons nichts zu tun hat — Aurelians, noch „vorrationaler“ Tonartbegriff besitzt also bereits eine Allgemeinheit, die solche individuellen Eigenheiten aufhebt, bzw. das

für den Westen ursprünglich formale „Dogma“ der acht Tonarten ist so dominant, daß auch solche individuellen Psalmodieformeln in eine der acht Klassen eingeordnet werden müssen — nur, was sind die Kriterien?

In ihrem Verlauf ist diese *diffinitio* in der Melodie ihres Versus, also der Psalmodie, völlig vom Typ der Tonart getrennt, so daß man sie eben als eigene *diffinitio* anführen muß (nicht aber als eigenen *tonus*): *Harum trium versus antiphonarum nullam in sese continent toni auctoritatem, sed quemadmodum a antiquis, ita a modernis modo canuntur*. Die Psalmodie hat also in ihrer Gestalt nichts mit der Ordnung des betreffenden, 7., Tons zu tun, sondern wird nach alter Konvention so gesungen — damit ist Aurelian eine Trennung zwischen der die Tonart primär festlegenden (wenn man von *Tonart* sprechen will) Psalmodieformel und der Tonart der Antiphon vollzogen; kein kleiner Weg der Abstraktion, und das ganz ohne Bezug zur rationalen *finalis* Lehre!

Es ist zu erwarten, daß deshalb einige leugnen, daß die Melodik dieser drei Antiphonen etwas mit der 7. Tonart, oder überhaupt mit einer der acht Tonarten, zu tun haben, ed. Gushee, S. 110, 31: *licet negent quidam has toni huius habere consonantiam, sed tamen falluntur*. Die *consonantia toni* ist also etwas, das über der Bestimmung durch die Psalmodie steht! Und hier wird deutlich, daß Aurelian an Rationalität(sansatz) höher steht als der Autor von *De tonis musicis*, denn dessen Einordnung des Antiphontyps basiert allein auf der Tatsache der eigenen Psalmodie, sicher nicht auf *modulatory characteristics*, ed. Bailey, S. 54: *Parapter vero quartus contingit tonum octavum, sed non ascendit in altam vocem, et mediocris in ipsam finitur*.

Der Versuch, mittels einer Melodiebeschreibung die Klassifizierung als *parapter* zu begründen, wäre abwegig, wenn man von *modulatory characteristics* sprechen wollte, denn von einer tonalen Problematik ist hier nicht die Rede; Aurelian stellt systematisch denkend eben eine zusätzliche Differenz fest, anschließend: *Hoc autem tonorum cantipotens dinoscere ac diiudicare quam citius valet. Et revera, nisi obsesset veteranorum memoria patrum, de hoc eodem tono earum alternarentur versus*. Damit ist die Erörterung einer sich aus der Gestalt der betreffenden Antiphonen z w a n g s w e i s e ergebenden eigenen Psalmodieformel wenigstens von Aurelians Sicht aus im Gegensatz zu Atkinson, ib., S. 42, gerade nicht gegeben: Aurelian erkennt im Gegensatz zu Atkinson keine *modulatory* Probleme, er geht nur auf Ignoranten ein, unter denen er offenbar die Repräsentanten der bzw. eher einer der *parapter* Lehren sieht, die also schon zu seiner Zeit unbrauchbar erschien (anschließend): *Etenim quidam volunt earum versus cum ipsorum reciprocatione, nescio sub quo neophyto coniungere tono. Verumtamen mentiuntur, quia multo ante hae inventae sunt, quam hi toni, et multa annorum precessere curricula, quod in gremio Sanctae canuntur Ecclesiae*.

Es gibt also „Lügner“ oder Dummköpfe, die doch tatsächlich diese Antiphonen einem *neophyto tono* anbinden wollen, nur weil sie aus der Gewohnheit der Geschlechter heraus eine eigene Psalmodie haben. Widerlegt wird dieser Unsinn dann durch eine nicht ganz uninteressante Begründung, auf die Verf. ebenfalls bereits hingewiesen hat: Diese Antiphonen sind komponiert worden — so muß man im Fall von Musik ja wohl *inventae* übersetzen — zu einer viel früheren Zeit als die *toni*; seit vielen Jahresläufen werden diese Antiphonen

in der Heiligen Kirche gesungen; die *toni* sind also auch hier als sekundär gegenüber den Melodien charakterisiert. Klar ist damit, daß der Satz von Atkinson, ib., S. 42, *As stated by Aurelian ... the Nos qui vivimus antiphons were quite problematic to medieval singers ...*, nicht korrekt die Meinung von Aurelian wiedergibt, wenn er sich nicht ausschließlich auf die Existenz einer eigenen Psalmodieformel beschränkt, sondern *modulatory traits* o. ä. behauptet. Grundsätzlich ist doch zu fragen: Wären „vorrational“ Theoretiker — und so muß man trotz M. Haas Aurelian wie Regino nennen — überhaupt fähig gewesen, *modulatory traits* zu erkennen? In den Texten steht kein Wort davon, und kann daher auch kein Wort davon stehen.

Übrigens nimmt Aurelian mit seiner Weigerung, diese Antiphonen ihrer besonderen Psalmodieformel wegen gleich in einen *neophytus tonus* zu klassifizieren, die, nun aber rational von der *finalis* Lehre bestimmte Klassifizierung der *Commemoratio brevis* vorweg, ed. Schmid, S. 164, 101: *Sunt etiam propriae ad quasdam antiphonas modulationes suae, sicut in hac secundi toni antiphona Anima mea ...*: Es gibt eben, ohne jeden Einfluß auf die tonale Klassifizierung, auch Eigenpsalmodien, die sich offensichtlich einige Zeit der tonalen Einheitsforderung hinsichtlich normierter Psalmodieformeln widersetzen konnten; eingeleitet wird diese Nennung von Antiphonen mit eigenen *psalmodum modulationes* ib., ed. Schmid, S. 163 (nach Aufzählung der üblichen Formeln), wobei der ersten Gruppe eine besonders aufwendige wirklich antiphonale Ausführung zugehört, die leider nicht näher angegeben wird: *Extra has quoque ad plerosque de supradictis tonis et aliae psalmodum modulationes aptantur, utpote ad antiphonas istas „Benedicta tu in mulieribus ...“ ... et reliquas his similes, quae secundo deputandae sunt tono, quae per duos diversos modos alternatim valent inter choros cantari, ut suo modo unus chorus suum versum pronuntiat, et alter alio modo respondeat ...* Die oben genannte Ant. *Benedicta tu in* findet man wie oben angesprochen, 1.8.1 auf Seite 297, in der Schrift *De tonis musicis* (es gibt auch eine Ant. *Benedicta tu inter* im 7. Ton) unter dem dritten *parapter*, also *contingens septimo tono* — insofern erscheint es auch nicht ganz adäquat, wenn Atkinson, ib., S. 36, die *Commemoratio brevis* in seiner Liste gleichwertig mit den Schriften anführt, die eigenständige *parapteres* o. ä. aufzählen: Für die *Commemoratio brevis* genau wie schon, aber „vorrational“, für Aurelian haben diese Eigenpsalmodien nichts mit der tonalen Klassifikation ihrer Antiphonen zu tun; diese können also nicht einfach als *irregular antiphons* angeführt werden; aus diesem Grund hat Aurelian den Begriff der *deffinitio* etwas über die reine *Differenz* erweitert, erfaßt wird bei ihm damit auch das Phänomen der eventuell *propria modulatio* der Psalmodie! Bei Aurelian wie in der *Commemoratio brevis* ist höchstens die Eigenpsalmodie, nicht aber etwa die Form der Antiphon *irregular*! Dies ist ein nicht zu vernachlässigender Umstand, der deutlich macht, daß zwischen verschiedenen Arten von „Irregularität“ und tonaler Bestimmung wenigstens historisch zu differenzieren ist — andererseits, daß die Zuordnung von Melodien zu *parapteres* nicht notwendig nur von „Bitonalität“ abhängt, sondern zumindest auch von der Psalmodie, deren genaue Bestimmung für die Praxis wesentlich war; auch in dieser Hinsicht kann nicht von *modulatory characteristics* als Grundlage von *parapteres* gesprochen werden.

Im Fall der *Commemoratio brevis* auf rational skalischer Grundlage ist dies als eher trivial

zu bezeichnen, im Fall von Aurelian, der noch nicht die *finalis* Lehre nutzen konnte, besteht aber das Problem, wie denn er seine tonale Zuordnung begründet — offensichtlich im Gegensatz zum Autor von *De tonis musicis* nicht aus dem Umstand einer Eigenpsalmodie! Es bleibt also nur die Gestalt der Melodie der Antiphon.

Daß der Vorgang einer ausschöpfenden Klassifizierung aller Gregorianischen Melodien in acht Melodieklassen, die man auch Tonarten nennen kann, wenn man sich bewußt bleibt, daß es sich nicht um rational durch skalisch bestimmte *finales* definierte bzw. von *finales* repräsentierte Kirchentonarten handelt, erhebliche Probleme bereiten mußte, ist zu erwarten; es ist eher erstaunlich, daß die Theorie sich dann doch so rigoros durchsetzen konnte. Der Versuch einer Lösung dieser Probleme durch die formale Hinzufügung von nochmals vier Melodieklassen, die schon ausweislich von *De tonis musicis* keineswegs die umfassende Fülle aufweisen wie die „normalen“ Tonarten, ist aus der formalen Vorgabe einmal überhaupt der Vierzahl, zum anderen der ebenfalls nur formal denkbaren Vorgabe von byzantinischen μέσοι zu erklären, nicht etwa durch irgendwelche inhaltliche, strukturelle Merkmale bestimmt — wie sollten solche überhaupt aussehen können? Daß es sich bei den *parapteres* o. ä. benannten Klassen um etwas wie eine Verlegenheitslösung handelt, dürfte klar sein, wenn man die Anzahl der konkreten Repräsentanten dieser vier Klassen betrachtet. Es handelt sich, wie gesagt, nicht um umfangreiche Klassen, sondern um höchst eingeschränkte Repertoires, zudem unter verschiedenen Gesichtspunkten, die nicht einfach mit Reginos Klassifikation von *degeneres*, nämlich durchgehend als „bitonal“ bewerteten Antiphonen, erst recht aber nicht mit den bei Aurelian und in der *Commemoratio* ebenfalls genannten Merkmalen „besonderer“ Antiphonen gleichgesetzt werden können — bzw. man muß aus diesen andersartigen Merkmalen erschließen, daß auch die *parapteres* (u. a.?) von *propriae modulationes* der Psalmodien bestimmt waren. Es handelt sich insgesamt bei der Bestimmung von „falschen“ Melodien um den Versuch, irgendwie, und zwar höchst unzulänglich, nicht klar oder leicht klassifizierbare Melodien von Antiphonen, vielleicht ja nur Melodien mit *propriae modulationes* der Psalmodie doch noch irgendwie einzuordnen. Aus diesem Grund erscheinen auch in *De tonis musicis* disparate Merkmale, wie bei der Ant. *Nos qui vivimus* offenbar, in *De tonis musicis* implizit (?) die individuelle Psalmodieformel, denn der Autor stellt bei dem 4. *parapter* gerade keine „Bitonalität“ — im Sinne einer Inkompatibilität zwischen Initium und Ende! — fest, bei dem 2. *parapter* bleibt man ganz im 4. Ton, ohne weitere Begründung, bei den beiden anderen dagegen ist die „Bitonalität“ das Merkmal. Das bedeutet in diesem speziellen historischen Fall nur, daß nach Meinung des betreffenden (wohl „vorrationalen“) Theoretikers die Formeln von Initium und Kadenz tonal nicht vereinbar sind, konkret also, welche Psalmodieformel denn eigentlich zu nutzen ist. Und, um die Frage vorwegzunehmen: Könnte das Problem der „Bitonalität“ nicht vielleicht sogar Folge oder quasi theoretischer Ausdruck des Problems einer Normalisierung der zuzuordnenden Psalmodieformeln sein, wenigstens in der Schrift *De tonis musicis*? Und es bleibt die Frage: Was will der Autor eigentlich, lebt bei ihm die konventionelle Psalmodie weiter oder will er diese ausmerzen; eine rein wissenschaftliche Betrachtung von tonalen Problemfällen ist seine Darstellung offensichtlich aber auch nicht; das gibt Fragen auf, die nicht einfach dadurch zu erledigen sind, daß man die mittelalterliche Musiktheorie als Kinderlehre bewertet, nur weil der liturgische Gesang not-

wendig schon Kindern unterrichtet werden mußte — daß die Formen des Chorals wie auch die Grundlagen seiner Theorie aus diesem Grund kindgerecht oder wenigstens kindlich seien, scheint die neueste Lehrmeinung aber (noch?) nicht zu postulieren?

Reginos Qualifikation einer Melodie als *degener* — übrigens ebenfalls nur bei Antiphonen — ist rein aufzählend, konstatierend, also eher schon rein wissenschaftlich, denn er gibt keinen Hinweis auf Verbesserungen, im Gegensatz zu den späteren Autoren der rationalen Theorie; nur was folgt aus einer solchen Bewertung?

Aurelians Bemerkung zu den, angeblich, auf Kaiser Karl zurückgeführten vier Sondertoni ist übrigens hier klar genug, ed. Gushee, S. 82, 41: *Exitere etenim nonnulli cantores, qui quasdam esse antiphonas, quae nullae earum regulae possent aptari, asserverunt. Unde pius avus vester Carolus paterque totius orbis · iii · augere iussit, quorum hic vocabula Et quia gloriabuntur Graeci suo se ingenio octo indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum. ...*, worauf die Griechen natürlich nochmals neue erfunden haben sollen. Es ist klar, daß Aurelian darum weiß, daß die Melodien älter sind als ihre Klassifizierung in acht Klassen; das ist ein Prozeß, der Probleme bot — die Formulierung ist jedoch nicht ganz trivial: *antiphonae, quae nullae earum regulae possent aptari*; es heißt nicht: *... quae nullae tonorum regulae*, o. ä., was den Bezug zur Tonart als Problem formulieren würde; ist die *regula antiphonarum* vielleicht die *propria modulatio*, bzw. hängt dies mit dem direkt davor genannten Problem der *differentiae* zusammen? Es handelt sich da um die neunte Muse, der nicht die Tonartenzahl zugeordnet ist, sondern die die *dissonantiae* betrifft, *quae multimodas habent varietates*, die auch später wieder angesprochene Frage, warum jeweils eine Tonart mehrere Differenzen besitzt; die aber vermitteln zwischen Antiphonmelodie und Psalmodie.

Jedenfalls ist nicht von vornherein klar, daß das *aptare* von Melodien, also ihre tonale Klassifikation primär durch gestalthafte Merkmale im Sinne einer Repräsentation von Melodieklassen durch bestimmte Formeln erfolgt sein muß, es könnte auch zunächst eine Überprüfung an Hand der Psalmodieformeln stattgefunden haben. Die Frage, wie denn eigentlich sozusagen die Urform der tonalen Klassifikation vor sich gegangen sein kann, hat keine triviale Antwort: Daß die von Aurelian und *De tonis musicis*, sowie in der *Commemoratio brevis* gemeinsam angeführten Beispiele bei Aurelian und in der *Commemoratio* „nur“ als durch *propriae modulationes* der Psalmodien gekennzeichnet erscheinen, gibt Fragen dieser Art auf. Nicht ohne Interesse ist auch, daß ausgerechnet der Kaiser auftritt vielleicht sozusagen als Helfer in der Not der „unpassenden“ Antiphonmelodien: Der Herrscher könnte auf diese Problematik durch den Befehl, zusätzliche Tonarten zu erfinden, reagiert haben, womit die *Tonarten* auch Teil eines Bildungsprogramms sein dürften, das die Selbstdarstellung des Reiches eben durch Bildungsfaktoren mit einschließt! Man kann also mit Recht den Vorgang der Rationalisierung der Musik, wenigstens in seinen Anfängen in die Karolingische Renaissance einbeziehen! Gerade hier liegt die musikgeschichtlich bis dahin einzigartige Verbindung von musikalischer Praxis, jedenfalls der der Kirche, und einer echten Musiktheorie.

Klar ist jedenfalls, daß Aurelian die tonale Klassifizierung als sekundäres Geschehen ansetzt, das, dem Bezug auf den Kaiser nach zu schließen, die übrigen Argumente für einen fränkischen Ursprung der Forderung an die *cantores*, sich dieser Klassifikationsaufgabe zu

widmen, bestätigt. Klar ist auch aus seinen vorangehenden Argumenten, daß es nur acht Tonarten geben kann, wie sehr rein formale Kriterien wirksam gewesen sind. Die neuerdings von Pfisterer geäußerte Vorstellung — um die musikalische Dumm- oder Unbedarftheit der im liturgischen Gesang aktiven Franken zu „beweisen“ —, daß das „Dogma“ der Oktoechosordnung im Westen seinen Ursprung in Rom und nicht im Frankenreich gehabt haben dürfe, erweist sich auch schon hinsichtlich dieser Quelle als unbrauchbar und unüberlegt (darauf wird in der notwendigen Ausführlichkeit in einem noch nicht veröffentlichten Buch eingegangen).

Angesichts der musikhistorischen Bedeutung der Rationalisierung und ihres sozusagen genetischen Zusammenhangs mit der Durchsetzung des „Dogmas“ der acht Tonarten ist weniger der Umstand, daß es von Anfang an Probleme mit dieser Aufgabe gegeben hat, von Interesse, als vielmehr die Bestimmung der Merkmale, die vielleicht über rein gestaltnäßig formelhafte Klassifizierung von Melodieklassen hinaus eine abstraktere Ebene ausmachen: Aurelian z. B. ist mit Sicherheit fern von einem auch nur ansatzweisen Verständnis von Melik als Gestalt von skalisch rational bestimmten Tönen, also von der Möglichkeit der Projektion aller Melodien auf die diatonische Skala. Wenn er nun die angesprochenen Antiphonen mit ihrer individuellen, nur durch die Ehrwürdigkeit des Alters gerechtfertigten Psalmodieformel dem 7. Ton zuordnet, ist ersichtlich ein Schritt über eine rein von Formeln begründete Klassifikation getan — nur, worin besteht dieser Schritt, was sind seine Kriterien, das ist die wesentliche Frage, denn ihre Beantwortung (wenn überhaupt möglich!) könnte Auskunft darüber geben, mit welchen Mitteln über die rein gestaltnäßigen Kriterien hinaus — eventuell — Tonartklassen durchgesetzt worden sein könnten, wie der Vorgang der Abstraktion des Tonartbegriffs eigentlich vor sich ging, schließlich ist dies für die Entstehung des späteren Begriffs von *Tonalität* keine irrelevante Frage. Die angesprochenen Probleme bilden den wesentlichen Teil der Frage, wie die „vorrationalen“, sich aber bereits der Aufgabe einer tonalen Klassifikation aller Melodien stellende spezifische Reflektion über Musik im Westen eigentlich Musik geistig repräsentiert haben könnte.

Konkret könnte man also im Fall der Ant. *Nos, qui vivimus* fragen, welche Gründe Aurelian zur Zuordnung zum 7. Ton gebracht haben könnten, so daß diese Klasse für ihn geradezu trivial diesem Ton zugehört, obwohl die Psalmodie dies nicht notwendig nahelegt: Die Tonartzuweisung der Antiphon geschieht hier also nicht aufgrund der zugeordneten Psalmodie.

Bei der Gruppe der Ant. *Nos qui vivimus* etc. des 4. *parapter* allerdings (achter Ton in *De tonis musicis*), die ausweislich der Angabe von Aurelian (auch in der *Commemoratio*) eine eigene Psalmodie haben, sagt der Autor von *De tonis musicis* auch nichts von „Bitonalität“, noch gar etwas von der Psalmodieformel, um die es ja eigentlich geht — wohl ein Ergebnis (formal) zu weit gehender Abstraktion, die man vielleicht aus dem Formalismus von acht Tonarten (hier nebst vier „Hilfstonarten“) ableiten kann, ein Schritt zur absoluten Klasse *Tonart*, der nur gerade hier nicht erfolgreich genannt werden kann; denn, ohne Aurelian bzw. die *Commemoratio brevis* wäre der Grund des 4. *parapter* unverständlich; letztere weist diese Klasse von Ant. genau wie *De tonis musicis* dem 8., *novissimo* Ton zu, unter der Rubrik, ed. Schmid, S. 164, 101: *Sunt etiam propriae ad quasdam antiphonas modulationes suae ... Item*

*ad tonum novissimum. In templo Domini omnes ..., Afferte Domino ... Similiter ad antiphonam Nos qui vivimus. Item Martyres Domini Dominum benedicite ... et alia huiusmodi, si qua sunt. ... (modulatio bedeutet hier natürlich die Psalmodie). Für die Commemoratio ist also, wie noch näher anzusprechen, die tonale Zugehörigkeit selbstverständlich, schließlich endet die Melodie klar mit FG aaG, es gibt nur eine propria, also „unübliche“ Psalmodieformel; darin stimmt ihr Autor mit Aurelian überein, in der Zuordnung zum 8. Ton steht er, mit *De tonis musicis* gegen Aurelians Zuweisung zum 7. Ton, die rational gesehen erhebliche Schwierigkeiten macht, weil die Melodie so tief beginnt, und nur um eine Terz über die *finalis* nach oben geht.*

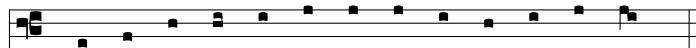
Und es ist zu beachten, daß für die *Commemoratio* die „Bitonalität“ keine Rolle (mehr) spielt, ja spielen kann, weil die *finalis*-Lehre (sollte auch die für die Kinder erfunden worden sein?) solche Probleme von vornherein aufhebt! Andererseits ist bei der Übereinstimmung in zwei der jeweils angeführten Antiphonen, *Nos qui vivimus* und *Martyres Domini* nicht unbedingt anzunehmen, daß der Autor von *De tonis musicis* von dieser eigenen Psalmodie nichts gewußt haben sollte, denn daß er nur mit der „Bitonalität“, oder gar *modulatory traits* bei seiner Bestimmung von *parapteres* befaßt gewesen sein könne, ist gerade bei dem 4. *parapter*, der Gruppe von Ant. wie *Nos qui vivimus*, *Martyres Domini*, auch nicht zu erkennen; die Beschreibung der Melodie ist wie zitiert gerade nicht von „Bitonalität“ bestimmt, ed. Bailey, S. 54, 9: *Parapter vero quartus contingit tonum octavum, sed non ascendit in altam vocem, et mediocris in ipsam finitur*. Wollte man diesen Text von rational skalischem Niveau lesen, wird man seine Aussage als merkwürdig empfinden, denn er könnte ja wohl Klarheit mit der Angabe von Intervallen schaffen; setzt man ein Niveau annähernd wie bei Aurelian voraus, erscheint der Text zumindest nicht absurd, denn was sollte rational skalisches Denken mit Begriffen wie *mediocris* aussagen wollen? Das gehört eher in den Rahmen der *Romanus* Buchstaben mit melischer Bedeutung. Was nicht ganz gewöhnlich an der Melodie ist, ist wohl der Anfang auf der Unterquint und der geringe Umfang über der *finalis*. Wenn also der Autor sagt, daß dieser Melodietyp *non ascendit in altam vocem*, widerspricht das dem Initium, erscheint aber in Bezug auf die *finalis* nicht falsch; und ein Gefühl für den Ambitus in Bezug auf den Schlußton kann man wohl auch „vorrationalen“ Denken zutrauen.

Absonderlich ist, von rationalen Möglichkeiten her gedacht (wenn man so etwas Konkretes als *musikalisches Denken* qualifizieren darf), auch der Schluß: Ob man die von Atkinson gelesene Variante, *non ascendit in alteram vocem*, womit man noch weniger anfangen kann, oder die von Bailey bevorzugen will: Was die *altera* oder *alta vox* eigentlich sein soll, wird nicht gesagt, so daß *in ipsam finitur* völlig unverständlich erscheint — wenn man unter *vox* strikt den skalischen Einzelton verstehen will¹⁵⁹.

¹⁵⁹C. M. Bower, *Sonus, vox, chorda, nota: Thing, name, and Sign in Early Medieval Theory*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* III, ed. M. Bernhard, München 2001, S. 49 f., hätte sich einige tiefsinnige Erörterungen über die Definition von *sonus* ersparen können, wenn er die Aristoxenische Herkunft beachtet hätte, wozu es Literatur gibt: ... *vocis casus emmeles, i. e. aptus melo, in unam intensionem*, wobei die Übersetzung ... *represent an occurence (casus) that is appropriate to music in its continuous pitch ...*, auch nicht gerade von inhaltlichem Verstehen zeugt — den Ausdruck *continuous pitch* in Bezug auf Melik sollte man besser vermeiden, wenn es um die diastematische Stimmbewegung geht; *casus* als *occurence* dagegen ist falsch, denn wenn selbst ein

Tut man dies, der Erfahrung mit Aurelian entsprechend nicht, ergibt sich doch wohl, daß der Schluß irgendwie seine *vox mediocris* endet; denn der Autor sagt eben nicht *vox finalis*! So nahe es für rationales Denkweise auch ist, *in ipsam vocem finitur* als *finalis* zu lesen, so sehr muß man beachten, daß der Autor so nicht formuliert, aber auch ein Hinweis darauf, daß die Melodie in der *finalis* schließt, völlig überflüssig wäre — wenn der Autor rational skalisch im Sinne von *finalis* dächte! Also tut er dies nicht.

Angesichts der Melodie ist natürlich die Behauptung, daß sie nicht hoch steigt, merkwürdig, wenn er, was ja auch für „vorrationales“ melisches Denken nicht ganz undenkbar erscheint, den Schlußton als eine Art Maßstab nimmt, ist die Formulierung sinnvoll — und ein Hinweis darauf, daß man auch „vorrational“ ein Bewußtsein von der Lage des Schlußtons wenigstens einige Neumen „zurück“ besessen haben könnte (ed. Schmid, S. 165, 112):



Nos qui vi- vi- mus be- ne- di- ci- mus Do- mi- num

Im Gegensatz zur Formulierung von Atkinson, ib., S. 43, *Aurelian and the author of Commemoratio brevis were by no means the only theorists to recognise the tonal ambiguity of the Nos qui vivimus antiphons. ...*, steht deren eigentliche Aussage: Weder Aurelian noch die *Commemoratio*, diese trivialerweise nicht, haben irgendwelche Probleme mit der Tonalitätsbestimmung! Es geht bei diesen Autoren ausschließlich darum, daß diese Antiphonen eine eigene Psalmodieformel verwenden! Das ist etwas doch deutlich anderes, so daß eben gefragt werden muß, ob nicht vielleicht gerade dieser Umstand zu Problemen mit einer dann regulierten Tonartbestimmung, und vielleicht weniger die Gestalt der Melodie selbst Auslöser einer Klassifikation als *parapter* gewesen ist, daß also die entsprechende *ambiguity* nicht primär von der Melodiegestalt, sondern von einer nicht (immer oder überall) mehr gewollten *propria* Psalmodie ausgelöst worden sein könnte; ersichtlich keine ganz triviale Fragestellung. Also: Ist der Auslöser für die *ambiguity* primär eine merkwürdige, tonal „unverständliche“ Melodiegestalt oder die Konvention einer *propria modulatio*, die dann zu entsprechender Suche nach tonaler Merkwürdigkeit der Melodie geführt hat! Es ist klar, daß bei einer — eventuellen! — Normalisierung der Psalmodie, also der Intention einer Ersetzung der *propria modulatio* durch eine der üblichen Formeln die Frage nach der Tonalität virulent werden mußte — natürlich nicht für rational skalisches Denken, da war, wie die *Commemoratio* zeigt, die Tonalität klar. Wenn es diastematische Überlieferungen, s. Atkinson, ib., S. 43, mit anderer Tonartzuordnung als in der *Commemoratio* gibt, ist das natürlich kein Hinweis darauf, daß

nicht gerade philosophischer Autor wie Bacchius, ed. v. Jan, S. 292, 4 die übliche Definition geben kann, *Φθόγγος δὲ καθόλου τί ἐστὶ Φωνῆς ἐμμελοῦς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν. ...*, sollte auch ein neuerer Deuter ausgerechnet früher mittelalterlicher Musiktheorie von dieser Tradition Kenntnis haben (man kann z. B. ganz bequem bei A. Barker Auskünfte finden, z. B. *Greek Musical Writings* II, S. 212, Anm. 4). Die „etymologische“ Ableitung *φθόγγος* von *φθέγγεσθαι*, *a similitudine loquendi* findet sich ebenfalls im Griechischen Original, natürlich nicht in der Musiktheorie, die Griechen konnten Griechisch; es lohnt sich auch nicht, ihrer Tradition weiter nachzugehen. Andererseits mag es ja anregend sein, Bemerkungen zu machen wie, Bower, ib., S. 54, *vox and vocare imply a distinctly animate object and activity, for a living creature exercises its voice ...*, man hätte nur gerne gewußt, an welcher Stelle der Entwicklung der rationalen Musiktheorie im Mittelalter diese Erkenntnisse irgendwelche Folgen gehabt haben könnten. So jedenfalls sollte man sich nicht irren.

die entsprechende Zuordnung erst in der Zeit der (rationalen) Diastematisierung erfolgt sein muß (in der Fassung der *Commemoratio*, darüber die von Atkinson, ib., S. 43, aus *PM IX*, S. 472, übernommene Version von Lucca):

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Luc' and the bottom staff is labeled 'Comm'. Both staves have four lines. The 'Luc' staff has a finalis on E (the second line from the bottom). The 'Comm' staff has a finalis on D (the first line from the bottom). The notes are represented by black squares on the lines and spaces.

Mar-ty- res Do- mi- ni Do- mi- num be- ne- di- ci- te in ae- ter- num.

Was sofort auffällt, ist der Grund der Verschiedenheit: In *Comm* wird der Ton *E* ein einzigesmal verwendet, in *Luc* dagegen mehrfach, ja der Ton wird zur *finalis*; ein bemerkenswerter Unterschied, dessen einfache Hinnahme als *the life of a tonally ambiguous antiphon*, Atkinson, ib., S 43, gerade deshalb nicht zutrifft, eben weil weder bei Aurelian noch in der *Commemoratio* von einer tonalen *ambiguity* gesprochen wird! Da findet sich, es sei wiederholt, nur der Hinweis auf eine Eigenpsalmodie; dies ist keine tonale Unklarheit in einem strukturell abstrakten Sinne!

Eine Begründung der Tonartzuschreibung in Lucca wegen Chromatik, im Sinne von Jacobsthal, ist deshalb auszuschließen, weil ein eventuell (!) „chromatisches“ *Es/E* allein durch Transposition auszumerzen wäre; also gibt es keinen solchen Grund.

Warum *Lucca* auf ihre andere tonale Zuordnung kommt, könnte also „nur“ eine eigene Lösung des Normalisierungsproblems der Psalmodieformel gewesen sein. Und daß da eine Einschätzung des Anfangs als 4. Ton nicht gerade fernliegend sein kann, wenn man rein gestaltnäßig denkt, zeigen Antiphonen dieses Tons wie *Potestatem habeo*, *Si quis sitit*, *Propheta magnus* und *Non est ei*, wie zahlreiche andere des gleichen Typs (Näheres kann man bei Gevaert sehen), wenn man sie rücktransponiert aus ihrer üblichen, eben affinal transponierten Lage. Wenn man also für Lucca voraussetzt, daß man auch da, wann in der Überlieferungsgeschichte auch immer, die Psalmodie zu diesen Ant. normalisieren, d. h. die *propria modulatio* der Psalmodie durch eine *regularis* ersetzen wollte, mußte man vor dem Problem stehen, welche der *regulares* man denn wollte — dies weist auf „vorrationalale“ Zeit hin; ein, wie auch immer wirksames Weiterleben gestaltnäßiger Klassifikationsfaktoren ist natürlich auch später, d. h. nach erfolgter Rationalisierung möglich. Dann hätte man vom Anfang her auch in Lucca notwendig auf die Verwandtschaft mit Antiphonen des 4. Tons stoßen müssen, wobei die Lage ganz korrekt war. Daß dann eine Veränderung der Melodie unter Betonung der *finalis*, z. B. durch Aufhebung des Sprungs der kl. Terz, *D – F*, durch *D – E* (auf *martyres Domini*) erfolgt sein kann, ergibt sich aus der Bedeutung der *finalis*, setzt also eine „rationale“ Zeit voraus. Die Veränderung schließlich der abwärtsgerichteten Quintskala, *benedicite*, die, ästhetisch sehr effektvolle, Sekundtransposition nach oben, führt dazu, daß die Schlußsilbe des Verbs, *benedicite*, auf die *finalis* fällt, was dann eine echte Kadenzbildung auf der (neuen) *finalis E* ermöglicht. Daß solche Eingriffe denkbar sind, zeigen die Regeln für die Ausmerzung von Chromatik; hier kann man (als Hypothese) von Eingrif-

fen wegen der Bestimmung einer eindeutigen Psalmodieformel sprechen; jedenfalls erscheint eine solche Rekonstruktion des Vorgangs der tonalen „Verschiebung“ von Melodieteilen in Lucca als sinnvolle Lösung — Chromatik, tonale *ambiguity* oder *modulatory traits* kann man dagegen als Gründe ausschließen. Auch rein musikalisch erscheint ein Schluß auf *E* ästhetisch sinnvoller als der Aufstieg, dem dann kein entsprechender Aufstieg über die *finalis* folgt.

Eine Erneuerung der Arbeit von Hochwürden Urbanus Bomm wäre ersichtlich ein sehr sinnvoller Beitrag zur Betrachtung des Chorals, nun auch unter Berücksichtigung des Umstands, daß es, wie Aurelian zeigt, eine „vorrational“ Musiktheorie gegeben hat, daß es also klare Tonartzuschreibungen bereits vor der Formulierung und Formulierbarkeit der rationalen *finalis* Lehre gegeben hat, ja daß, wie Verf. an anderer Stelle wahrscheinlich machen konnte, ein wesentlicher, wenn nicht überhaupt der Anstoß zur Rationalität auch und gerade in Musik — zunächst natürlich angewandt nur auf die Musik der Kirche — durch den Versuch einer, im Osten gar nicht bekannten und auch überflüssigen Erfüllung des „Dogmas“ von acht Tonarten bzw. Melodieklassen veranlaßt worden ist.

Wahrscheinlich ist es also, daß der Autor von *De tonis musicis* seinen 4. *parapter* wegen der ungewöhnlichen Psalmodie mit Antiphonen der Art *Nos qui vivimus* bestreitet; damit wäre auch das Problem gelöst, daß er u. a. auch hier keine „Bitonalität“ anführt — an eine Ausmerzung der, als konventionell bekannt vorauszusetzenden, *propria modulatio* scheint er nicht zu denken, wie er ja überhaupt nicht angibt, was denn nun die *parapteres* leisten sollen, d. h. welche Psalmodien eigentlich zu verwenden sind — die für die Praxis, der die zitierten Antiphonen ja angehören, schließlich entscheidende Frage! Auch Regino kritisiert die Melodien, folgert daraus aber nichts, bzw. er sagt nichts dazu. Zu berücksichtigen ist natürlich: Bei den Introitus an *propriae melodiae* der Psalmodie als Grund für eine Klassifizierung einer entsprechenden Melodie als *degener* durch Regino zu denken, fiel nicht leicht, denn er verweist jedesmal auf echte „Bitonalität“ hin. Waren ursprünglich wohl vorgängige Probleme überhaupt die einer Psalmodiezuordnung zu Antiphonen, wie dies, nur für die Antiphonen, Helisachars Brief nahelegt, auf dessen unhaltbare Interpretation durch Levy Verf. an anderer Stelle eingeht (Veröffentlichung abhängig von finanziellen Mitteln), so finden sich bei Reginos problematischen Tonarten Gründe in der Gestalt, was auch noch nicht rational ist, aber doch den Versuch einer Begründung von *tonus* durch die Gestaltmerkmale der Antiphon selbst bedeutet — kannte man vorher nur Gestaltklassen von Antiphonen und eine konventionelle Zuordnung zu Psalmodieklassen¹⁶⁰?

Es bleibt die Frage, warum Aurelian 7., *De tonis musicis* aber 8. Ton ansetzt — die letzte

¹⁶⁰Man sollte übrigens beachten, daß auch noch Helisachar über spezifisch musikalische Sachverhalte nichts zu sagen hat: Musik war vor Aurelian noch nicht literaturfähig. Dies muß man auch beachten, wenn man aus einem weitgehenden Fehlen spezifisch gregorianischer Gattungstermini in betreffender Literatur vor 800 darauf schließen will, daß in dieser Zeit gar keine, liturgische, Klarheit hinsichtlich der Formen bzw. Gattungen geherrscht haben könne über später klar so bezeichnete Gattungsunterschiede: Auch Dobszay kann nicht nachweisen, daß wenig spezifischer Gebrauch in den außerdem recht spärlichen überhaupt zu erwägenden literarischen Quellen eine entsprechende Vagheit oder Unklarheit liturgischer Regeln bedingt habe — sollte Etheria/Egeria wirklich nicht gewußt haben, was sie da so gehört haben sollte? Vgl. L. Dobszay, *Concerning a Chronology for Chant*, S. 224 f., in der Gedenkschrift für McKinnon, vgl. Anm. 137 auf Seite 258

Entscheidung scheint trivial, wenn man die rationalisierte Darstellung der *Commemoratio* beachtet, die Entscheidung von Aurelian ist von dieser Sichtweise schwer verständlich. Die Antwort ist vielleicht angesichts der oben mitgeteilten Beispiele von Anfängen von Ant., denen, im 3. *parapter* der Autor von *De tonis musicis* Anfänge des 7. Tons zuordnet (also wie *Benedicta tu in*, eine Bemerkung deren Richtigkeit beim Blick z. B. auf die Ant. *Maria stabat ad monumentum* verständlich ist) zu geben:



Ma- ri- a sta- bat ad mo- nu- men- tum plo- rans: ...

Natürlich ist hier nur der Anfang wichtig, der übrigens auch im 4. Ton eine Parallele besitzt — ein Hinweis auf eine „Verteilung“ einer Formel auf mehrere Tonarten, eben um acht Klassen zu erhalten? Daß Aurelian den Anfang der Ant. *Nos qui vivimus* dem 7. Ton (anstatt in Hinblick auf die „rationale“ *finalis*, als Maßstab der gesamten Melodie, dem 8. zuweist, hat also offensichtlich mit der Gestalt des *initium* zu tun, aber nichts mit der *finalis* und auch nichts mit der Gesamtgestalt der Melodie. Aurelian beurteilt also, wie wohl auch Regino, die Tonart von Melodien nicht nach Gesamtambitus, also auch nicht nach Gesamtverlauf, und folglich auch nicht nach eventueller, für ihn ja nicht „fehlerhaft“ wirkender Chromatik oder *modulatory characteristics*, sondern nach der Initialformel — das Problem des Schlusses war für ihn vielleicht mit der Psalmodieformel gelöst¹⁶¹. Hier scheint *De tonis musicis*

¹⁶¹Angesichts der Formulierung Aurelians, *Etenim quidam volunt earum versus cum ipsorum reciprocatione, nescio sub quo neophyto coniungere tono. Verumtamen mentiuntur ...*, ed. Gushee, S. 110, 32, ist es einigermaßen verwunderlich bei Falconer, *The modes before the modes*, S. 141, so einfach zu lesen: *Aurelian assigns Nos qui vivimus ... to the eleventh ... differentia of the seventh mode, though in his discussion he clearly intends them to be sung with the tonus peregrinus*, oder, etwas später, *Where Aurelian classifies the antiphons belonging to the tonus peregrinus under a single differentia, he implicitly acknowledges a connection between these antiphons and the seventh mode. ...* Daß er das *implicitly* täte, trifft nicht zu: Er weiß, daß die Tonart der drei Antiphonen der siebte ist; ausdrücklich formuliert er das, denn, wie jeder leicht erkennen kann, gehören die betreffenden Antiphonen dem 7. Ton zu — so jedenfalls schreibt Aurelian unmißverständlich und ausdrücklich: Die Psalmodieformel, die verwendet wird, ist für drei Antiphonen eigentümlich, aus alter Tradition, die Tonart der Antiphonen dagegen ist für Aurelian trivial! Daß die Psalmodieformel der *tonus peregrinus* gewesen sein soll, davon ist bei Aurelian nun wirklich nichts zu lesen — was zu lesen ist: Die Kategorie des *tonus* ist unabhängig von der Psalmodieformel, jedenfalls in der Konzeption von Aurelian, die für die Deutung seines Textes ja wohl wesentlich ist, zumal andere Texte aus der Zeit nicht greifbar sind. Die Psalmodieformel kann älteren Datums sein — und daß es für diese einzigartige Formel, die nur in drei Antiphonen begegnet, mehrere Differenzen gegeben haben könnte, wird man auch nicht annehmen können — insofern sagt auch dieser Text nichts zu Gunsten der merkwürdigen Deutung der Differenzen durch Falconer: Was das „Dogma“ der Achtzahl tatsächlich erreicht hat, ist wohl die Reduktion einer größeren Anzahl von Psalmodieformeln im Sinne einer Verallgemeinerung, daß alle Tonarten jeweils ihre eine Formel erhalten — die Anzahl von Differenzen wird aber dadurch gerade nicht verändert. Eben diese Aussage von Aurelian hat überhaupt nichts mit der Form bzw. Praxis der *differentiae* zu tun; Aurelian fühlt sich nur verpflichtet, die Sonderstellung der drei Antiphonen hinsichtlich einer individuellen Psalmodieformel irgendwie zu klassifizieren, wozu er, nicht ganz unsinnig, die Klasse *differentia* wählt. Falconer irrt offenbar, wenn er diese Stelle mit den anderen Angaben zu *divisiones* bei Aurelian gleichsetzt.

Der bekannte Hinweis auf die *Palatini*, die die Ant. *O Sapienita* dem 1. Ton zuordneten, *ob excel-*

moderner zu sein, wenn er die 8. Tonart, wie die *Commemoratio* angibt; an *inales* in deren Sinn kann er aber noch nicht denken! Soll man vielleicht denken, daß der Autor mit der Formulierung ... *parapter ... contingit ...* eigentlich die jeweilige Psalmodieformel meint? Denn allein die ist ja von Interesse für eine Theorie der musikalischen Wirklichkeit.

Es bleibt die Formulierung zum ersten *parapter*, ed. Bailey, S. 53, 6: *Parapter primus contingit tonum secundum et intrat in versum ut tonus secundus et finit sicut tonus primus*, ..., wofür als Beispiel die Ant. *Miserere mei Deus* et angeführt wird. Zunächst scheint es ja nahezuliegen, *intrat in versum* als Verweis auf die Psalmodie anzusehen; es dürfte aber feststehen, daß auch die Antiphon als Text ein *versus* ist, sodaß der Autor wohl doch nur eine „Bitonalität“ zwischen 1. und 2. Ton meint, was rational skalisch wie bei Regino nicht gerade große Probleme bereiten könnte — der Autor ist also auch hier von der Gestalt des Initium wie der Kadenz abhängig:

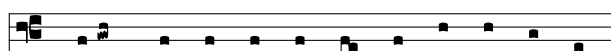


Mi- se- re- re me- i De- us, et a de- li- cto me- o mun- da me:

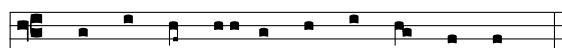


qui- a ti- bi so- li pec- ca- vi

Das Ende ist klar, der Anfang ist bestimmt von dem Sprung *a – E* und der folgenden Umspielung, *G – h – a*, des Anfangstons; ein sehr markanter Anfang, der aber seiner Lage wegen keinen Grund dafür gibt, nicht den 1. Ton bzw. seine Psalmodie zu wählen. Es gibt nun einmal, wie Atkinson, *ib.*, S. 47, darlegt, eine deutliche Parallele gerade im Quartsprung nach unten in der *Intonationsformel* des 2. Tons (die aber nicht als *versus* bezeichnet werden kann, also nicht notwendig dem Autor von *De tonis musicis* in dieser Weise bekannt gewesen sein muß) — allerdings in anderer, „normaler“ Lage, nämlich *D – a – cd*; die angesprochene Umspielung, die Atkinson in seiner Melodieversion von *Miserere* nicht aufnimmt, fehlt jedoch. Es gibt aber auch Parallelen in Ant. des 2. Tons, wenn man eine Anfangsrezitation sozusagen als unerheblich ansieht, allerdings auch in „falscher“ Lage:



Ca- li- cem sa- lu- ta- ris ac- ci- pi- am,

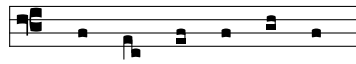


et no- men Do- mi- ni in- vo- ca- bo.

Sicher drängt sich eine Verbindung mit diesem Antiphonentyp nicht gerade auf, einmal weil die syntaktische Struktur anders ist, zum anderen aber, weil die Intervallstruktur nicht gleich ist; die Kontur aber stimmt mit dem Anfang der oben zitierten Ant. überein, und zwar genau an der markanten Stelle. Es gibt noch weitere, potentielle (!) Parallelen, die den

siorum vocis modulationem, ed. Gushee, S. 92, 12. weist übrigens daraufhin, daß der Gesamtambitus hinsichtlich des Unterschieds von Plagal und Auth. wichtig war.

Autor von *De tonis musicis* zu seiner Entscheidung über die Tonalität des Anfangs der Ant. *Miserere mei ...* geführt haben könnten¹⁶², z. B.:



An-ge-lo-rum es-ca ...

oder



Cum red-i-ent, re-man-sit ...

Der Quartsprung zu Anfang und weitere Umspielung des Ausgangstons sind in beiden Fällen vergleichbar. Es ist also nicht von vornherein auszuschließen, daß der Autor hier entsprechend analogisiert und nicht den Gesamtambitus beachtet — das tut er auch nicht bei Vergleich mit dem Initium der *Intonationsformel* (ein höchst unpassend gewählter Ausdruck, weil die Funktion dieser Wendungen im Westen niemals die byzantinischer $\eta\chi\eta\mu\alpha\tau\alpha$ waren, sondern höchstens als eine Art musikalischer Namen, vielleicht als Memorierformeln einen Wert hatten — einen Gregorianischen Gesang leiten sie in seiner konkreten Ausführung dagegen nie ein; man sollte diesen zentralen Unterschied westlicher und östlicher Intonationspraxis beachten, schließlich kennt auch der Westen das Problem des Chors, der sozusagen plötzlich *una voce* einsetzen soll, was im Fall der *SS. Pauli et Stephani regula*, Migne, *PL* 66, 963 D, so angesprochen wird: *Initium versuum psallentium in choro priores, qui in eis stant, incipiant; aut, si eis adversatur infirmitas, hi incipiant, quibus jusserit Pater. Quibus incipientibus mox omnes, si potest fieri, in prima aut secunda syllaba pariter unanimiter et uno ore subjungant: Ut non sit dissonantia cantantium, quae maxime ab inordinato initio, et quodammodo contentiosa varietate solet accidere. ...*: Das Problem führt zu der Praxis, die man heute mit dem *asteriscus* kennzeichnet, allerdings nun auf die syntaktische Struktur bezogen, wogegen die *regula* nur ein gemeinsames Einsetzen so bald als möglich nach solistischer „Intonation“ kennt: Am heiligen Text wird dabei natürlich nichts verändert, auch „sinnlose“ Silben, wie die der byzantinischen $\eta\chi\eta\mu\alpha\tau\alpha$ sind im Westen undenkbar und daher unbrauchbar).

Auf jeden Fall wird also klar, daß der Autor kein skalisches Gesamtbild der jeweiligen Melodie beachtet, sondern nur jeweilige Formeln und deren Gestalt, nicht jedoch deren Relation über „längere“ Zeitabschnitte. Auch hier, in der Frage nach der Bestimmung der Tonart einer Melodie, in der der *tonus* wahrscheinlich nicht durch einen üblichen Typ der zugeordneten Psalmodieformel gesichert war, ist die Bemerkung von Oddo beachtenswert, wo er die Unklarheit der (noch) intuitiven *cantores* skizziert, s. u. Anm., 453 auf Seite 775: Es ist nicht immer klar zu erkennen, welche Gestaltmerkmale von Initium und/oder Kadenz der jeweilige Autor als wesentlich für seine jeweilige Tonartzuordnung sieht — Chromatik

¹⁶²Ohne Überprüfung der gesamten Überlieferung der Melodie zu dieser Antiphon kann natürlich nie eine endgültige Entscheidung, ja nur eine Möglichkeit einer Erklärung gegeben werden.

jedenfalls innerhalb der Melodie dürfte kein Grund gewesen sein: Ein „vorrationaler“ *cantor* hatte keinen Grund, seine überlieferte Melodie als „chromatisch“, also vom diatonischen „Dogma“ her gesehen, als falsch zu qualifizieren; er konnte dies auch nicht, denn er hatte ja keine Möglichkeit einer Projektion der Melodie auf die diatonische Skala; er konnte sich so etwas trivialerweise auch nicht vorstellen; sein musikalisches Denken, d. h. die geistige Repräsentation der Melodien war von anderer Art; und die würde man gerne rekonstruieren können.

Die musikgeschichtlich so große Bedeutung des Vorgangs der Rationalisierung der vorher nur ausführungsmäßig (natürlich entsprechend auch im Gedächtnis, wie Augustin explizit feststellt) existierenden Musik und der, wahrscheinlich sogar kausale Zusammenhang dieses Vorgangs — nur im Westen als Begründung der abendländischen Sonderentwicklung auch in Musik — mit der Durchsetzung des „Dogmas“ von acht Tonarten bzw. Melodieklassen macht eine sorgfältige Prüfung aller in Überlieferung oder auch in theoretischen Quellen genannter irgendwie, z. B. durch „Bitonalität“ im angegebenen Sinne, oder Psalmodiewechsel u. ä. charakterisierter Melodien allein schon als Hilfsmittel zum Verstehen eben dieses Rationalisierungsvorgangs sozusagen vor seinem endgültigen Erfolg in der *finalis* Lehre notwendig. Die dankenswerte Arbeit von Atkinson, aber auch von Hochwürden Urbanus Bomm ist, wie hier anzudeuten war, u. a. dahingehend zu ergänzen, daß man sich sozusagen über das Niveau der Rationalität der jeweiligen theoretischen Quelle Klarheit verschafft: Wenn der Autor von *De tonis musicis* formuliert: *finit ut tonus quartus* o. ä., dann kann man nicht einfach die rationale *finalis* Lehre als das auch von diesem gemeinte System voraussetzen: Der Autor spricht an keiner Stelle von (rational skalisch definierten) Intervallen, noch von *inales*, also auch nicht von einer diatonischen Skala. Das tut bekanntlich auch Aurelian nicht, so daß von daher die beiden Quellen — inhaltlich, nicht notwendig zeitlich gleich! — offensichtlich als „vorrational“, d. h. vor der erfolgreichen Rezeption und Umgestaltung der antiken, nun rein theoretischen Vorgabe zur Rationalisierung der eigenen Musik stehende Reflektionsstufe bewertet werden müssen.

Insofern erübrigt sich natürlich eine Suche nach dem eventuellen etymologischen Sinn des Wortes *parapter* aus einer rein die graphische Gestalt meinenden Verwendung des Wortes *πτέρυξ* durch Aristides Quintilianus, nur weil dieses Schema die — antiken! — *toni* betrifft! Vor allem aber ist bei Berücksichtigung des Vorgangs der Rationalisierung in Verbindung mit dem Achtzahl-„Dogma“ der Tonarten von vornherein klar, daß ein Einfluß dieses antiken, rational definierten Begriffs auf die „vorrationale“ lateinische Musik„theorie“ der Art von Aurelian ausgeschlossen ist; eine entsprechende Identifikation konnte erst und nur mit oder nach der rationalen Bestimmung der *inales* Lehre und damit der Projektionsmöglichkeit jeder Melodie der Liturgie — sicher selbst noch von Hucbald nicht in Vollständigkeit durchgeführt, aber prinzipiell möglich gemacht — auf die Skala des *σύστημα τέλειον* hergestellt werden: Die „klassischen“ Kirchentonarten sind nicht mit dem gleichzusetzen, was Aurelian unter den *octo toni* verstand¹⁶³ — und genau da liegt das eigentliche Problem, nämlich die Bestimmung, wie der nur formal von byzantinischer Musikordnung ableitbare Vorgang der Bildung von acht

¹⁶³Natürlich sind die Klassen weitgehend identisch: Hier geht es nur um die geistige Form der Darstellung der *toni*; das Merkmal der *finalis* in einem rational definierten Tonsystem ist Aurelian

Melodieklassen eigentlich vor der erreichten Rationalisierung gedacht worden sein konnte: Hier liegt wirklich ein echtes Problem des, wahrscheinlich nicht mehr restlos und adäquat faß- oder rekonstruierbaren musikalischen Denkens vor.

Wie bereits oben bemerkt, ist es angesichts der Begründung von *parapteres* vor allem in der Schrift *De tonis musicis* sinnvoll, zu fragen, was der Autor eigentlich bezweckt: Wesentliche Teile seiner Klassen sind durch Aurelian oder, in der *Commemoratio brevis*, auf rationalem Niveau, dadurch charakterisiert, daß die angeführten Melodien *propriae modulationes* der Psalmodie gehabt haben! Das Prinzip der „Bitonalität“, das auch Reginos Bestimmung der hier näher betrachteten Introitus betrifft, und das der Autor von *De tonis musicis* mehrfach, aber nicht ausschließlich, anführt, muß also nicht das ursprüngliche Problem gewesen sein.

Im Werk von Aurelian übrigens treten solche „Bitonalitäten“ nur an drei Stellen auf, die für sich von höchstem Interesse für ein „vorrationales“ Tonartverständnis sind; auffälligerweise finden sich die jeweiligen Belege für die Kategorie der „Bitonalität“ bei Aurelian jeweils an Kapitelschlüssen, und da nicht systematisch, es handelt sich um ed. Gushee, S. 95, 17, S. 106, 20 (s. u.) und S. 110, 34; es ist also nicht ganz auszuschließen, daß diese Partien später eingefügt sind, was nichts an dem Interesse an diesen Stellen ändern kann; die genannten Beispiele sind die Ant. *Malos male perdet*, für *incipium authentici deuteri et finis de plagis triti*, der jedoch nicht in dieser Tonart schließen soll, *sed de autentici tetrardi*, eine nicht gerade leicht zu verstehende Formulierung, denn gegeben die genannte „Bitonalität“, wie kann dann das Ende nochmals verschieden sein oder bestimmt werden: Soll der Schluß verändert oder in der betreffenden Weise, also wie er ist, als 7. Ton klassifiziert werden? Die Antiphon soll also beginnen im 3. Ton, enden im 6., soll aber dann doch schließen im 7. Ton, „betroffen“ sind also die *finales E, F, G*:

Ma- los ma- le per-det,

et vi- ne-am su- am lo- ca- bit a- li- is a- gri- co- lis

qui-red-dant e- i fru-ctum tem- po- ri- bus su- is.

Von der Gestalt des Initium und der Schlußkadenz wäre für einen rationalen Betrachter eher denkbar, den Anfang dem 7. Ton (bzw. unter Berücksichtigung des gesamten Verlaufs dem 8. Ton) zuzuordnen, also der *finalis G*, und erst den Schluß der *finalis E*, denn gerade dieser Ton wird vorher nur selten erreicht. Aurelians Formulierung lautet: *Antiphona autem, quae incipium habet authentici deuteri, et finis eius desierit de plagis triti, non finietur de plagis triti, sed de autentici tetrardi, quia in semet retinent quandam conexionem autentici deuteri* noch unbekannt. Natürlich singt er die, tonal gleichen Melodien genau wie später gesungen wurde.

et autentus tetrardus in sui fine ..., worauf das Beispiel folgt; rational skalisch gesehen, ist die zweite Behauptung falsch, denn die *inales* *G* und *E* haben nicht die gleiche intervallische Umgebung. Und was heißt, daß die betreffende Antiphonengruppe ihre *finis desierit de plagis triti ... sed finietur de autentu tetrardi*? Die Frage darf wiederholt werden: Verändern (*finietur* als „Emendierung“) oder anders interpretieren — und was hieße das dann. *E* als *G* zu lesen, ist diatonisch ausgeschlossen, also kann es hier auch nicht um eine wie auch immer vorzustellendes intuitives Äquivalent von *inales* gehen: *aGF GGF EE* ist nicht zu verwechseln mit *cha h ha GG*, wie man dies etwa in der Ant. *Magnificatus est Rex* findet — sollte Aurelian etwa das meinen können? Selbst damit wäre aber nicht erklärt, warum dann überhaupt ein Schluß im 6. Ton zu bewältigen sei; und warum sollte dann aber nicht einfach ein Schluß entsprechend dem Anfang gesetzt werden, so wie er heute erscheint?

Weil der Anfang mit schnellem Aufstieg *G – c* tatsächlich im 3. Ton häufig vorkommt, kann man Aurelian, bzw. eben dem „Glossator“, die tonale Klassifikation des Anfangs zugestehen; den Schluß, wie er heute überliefert ist, jedoch als 6. Ton, also statt Schluß auf *E* auf *F* zu hören, scheint angesichts der intervallischen Umgebung unmöglich, sozusagen noch stärker unmöglich als hinsichtlich der *inales* *F/G* — im Rahmen rational skalischer *finalis* Lehre! Erklärbar scheinen Aurelians Angaben nicht mehr zu sein — man müßte einmal annehmen, daß die Melodie mit *F* geschlossen hat, also vielleicht ... *aGF G GF FF*, was nicht undenkbar wäre. Dann wäre eine Emendierung verständlich — nur, warum sollte diese dann nach *G* gehen? Etwa so ... *aGF G GF GG*? Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Schlüssen des 3. und 7. Tons ist höchstens — mit einiger Mühe — verständlich, wenn man von der diatonischen Halbtonverteilung absieht, also die Gestalt nicht so durch den Unterschied von Halb- und Ganzton bestimmt sieht, wie dies die *Musica Enchiriadis* in ihrer Demonstration der Unterschiede der Tonarten, exemplifiziert anhand einer diatonisch verschobenen *neuma* tut: Der Sinn des Verfahrens liegt ja in der Gleichheit sozusagen der melischen Kontur bei Verschiedenheit der diatonischen Struktur. Man könnte auch sagen, daß der Abstieg nach *E* in der überlieferten Fassung vielleicht ein wenig weniger einfach ist als ein Schluß auf *G*, obwohl natürlich viele Antiphonen des 3. Tons vorher vergleichbar selten die *finalis* berühren. Es kommt noch die Frage hinzu, warum eine „Bitonalität“ zwischen 3. und 7. Ton tragbar, eine solche aber zwischen 3. und 6. Ton ausgeschlossen sein mußte.

Solche Erörterungen mögen müßig erscheinen, weil sie ja doch zu keinem Ergebnis führen können — daß die Ant. *Malos male* irgendeine „Bitonalität“ aufwies, ist klar —, andererseits könnte daraus doch die Möglichkeit erkennbar werden, daß die Zeit wenigstens bis Aurelian, bzw. hier seines „Glossators“, der jeweiligen Halbtonlage noch nicht die Bedeutung zuwies oder zuweisen konnte, die die spätere rationale *finalis* Lehre ihr geben mußte: Ist die Differenzierung der Tonarten in rationaler Theorie fast ausschließlich nach *finalis* und damit nach Halbtonlage vielleicht doch so sehr durch die Rationalität, also das dahinter stehende System bedingt, daß die Zeit davor, die natürlich im Singen ebenfalls Halb- von Ganztönen unterschieden hat, diesen Unterschied aber nicht als so gravierend ansah, d. h. die Kontur für ein wichtigeres, allerdings ebenfalls nicht gerade sicheres Merkmal der Klassifikation hielt? Die entsprechenden Ausführungen von Oddo zum Bewußtsein „irrationaler“ *cantores* und

deren Tonartbestimmung jedenfalls läßt eine solche Vermutung nicht von vornherein sinnlos sein.

Dann wäre die strikt von der Diatonik bestimmte Tonartenordnung eben doch für eine ganz neue Bewertung der Halbtonlage verantwortlich. Die *finalis* Lehre stellte damit tatsächlich etwas völlig Neues dar, eine rationale Antwort auf das Problem der Tonartenklassifikation, die mit Sicherheit in reiner Gestaltklassifikation von erheblichen „Unschärfen“ bestimmt gewesen sein dürfte — das bedeutet nicht, daß die Melodiegestalten nicht fest gewesen sein könnten, es weist nur darauf hin, daß die vorrationale, intuitive Tonartenklassifikation erhebliche Vagheiten aufwies (Falconer, der diese Antiphon auch zitiert, s. u., hat zu diesen, die vorrationale Tonartenordnung nun wirklich betreffenden Fragen nichts zu sagen)¹⁶⁴.

In modernerer Formulierung spricht der oft behandelte *Anonymus Vaticanus*, der vor allem für seine Ausführungen über die Neumen bekannt ist (jüngster Abdruck bei Atkinson, *Tonus in the Carolingian Era: A Terminological Spannungsfeld*, in *Quellen und Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, ed. M. Bernhard, München 2001, S. 48), über die gleiche Antiphon und die weiteren Ant. *Istorum est enim regnum* und *Simile est regnum coelorum* (beide im Römischen Antiphonar im *tetrardus plagalis*¹⁶⁵. Darauf wird hier, u., 1.1.7 näher eingegangen).

An der zweiten Stelle wird die Ant. *Quare detraxistis* genannt, die nur als Beispiel für „Bitoralität“ an sich angeführt, und an der letzten Stelle wird die Ant. *Gaude Maria* angeführt als Beispiel für *initium habuerit autenti tetrardi, et desierit eius finis de plagis deuteri*, wogegen die Ant. *Dixerunt discipuli* für *incoaverit ab autentu tetrardo et ex eodem tono finem habuerit, in medio tunc elevatibur versus* (auch im Antiphonar im 7. Ton), also gar nicht „bitoral“, aber irgendwie im Versus anders als üblich zu sein scheint; ein weiterer Hinweis auf entsprechende Probleme mit eigenen Versusmelodien.

Das Gemeinte der Melodiebeschreibungen ist jeweils äußerst schwierig, oder nicht, zu

¹⁶⁴Das Verständnis der Stelle wird dadurch noch weiter verkunkelt, daß ihr Autor die Behauptung aufstellt, ed. Gushee, S. 95, 18: *Est autem autentus deuterus discretor eorum inter altitudinem vocis et gravitatem*: In rationaler Sichtweise wäre die Behauptung „sinnvoll“, daß zwischen *E – G F* liegt, der Autor behauptet aber offenbar, daß der 3. Ton, also *E*, zwischen den dann übrigen zwei, also 6. und 7. Ton „unterscheidet“. Daß man solche Stellen überhaupt so genau betrachten muß, ergibt sich daraus, daß der Vorgang der Rationalisierung, der eindeutig mit der Absicht einer Erklärung der Existenz von gerade acht Tönen direkt zusammenhängt, von so historischer Bedeutung ist, daß jedes Zeugnis für die entsprechenden Vorgänge natürlich höchsten Wert haben kann.

¹⁶⁵Wie man aus der Lektüre von Boethius direkt erfahren kann, ergibt sich die bezeichnungsmäßige Variabilität *tonus, modus, tropus* nicht aus irgendwelchen tieferen oder ursprünglichen Bedeutungsunterschieden, sondern ganz einfach aus der von Boethius selbst vorgegebenen terminologischen Vagheit, die *modus* als eigentliche Bezeichnung setzt (weshalb schon die terminologische Ausgangsbasis von Ch. M. Atkinsons Deutung des *abusive tonos dicere* der *Musica Enchiridis* unhaltbar ist: Weder bedeutet *abusive*, daß diese Bezeichnung unzulässig wäre, noch kann man in der *Musica Enchiridis* einen Gegensatz zwischen, angeblich, byzantinischen *toni* und antiken *tropi* finden — Atkinson übersieht den grundsätzlichen Rationalitätsunterschied, „*Harmonia*“ an the „*Modi, quos abusive tonos dicimus*“, im Internat. Kongreß *IMSCR* Bologna 1987, Torino 1990, S. 348 ff.); P. Jeffery hat alle Belege für die Erörterung dieser Namensverschiedenheit zusammengestellt, *The earliest Oktōēchoi*, in Festschrift *K. Levy*, S. 173 f.

rekonstruieren. Hier gibt es also noch einige Arbeit. Eine Übereinstimmung mit Reginos *degeneres antiphonae* besteht nicht, auch der *Anonymus Vaticanus* kennt mit der Ant. *Stephanus servus Dei* für 3. zum 6. Ton ein „eigenes“ Beispiel.

Terminologisch wie inhaltlich bemerkenswert ist dabei die Erläuterung zur Ant. *Dixerunt discipuli*, die ja nicht „bitonal“ ist, ed. Gushee, S. 110, 36: *Scio quosdam cantores, qui ignari huiusce normule uberiores putant regulam, ut quandocumque antiphona cuiuscumque toni (sic!) leniter incoaverit, et non per sinuosos anfractus decucurrerit, itidemque medietatemque atque extremitatem cum initio sui aequiperatrices fecerit soni; tunc versiculum eiusdem in medio non debere erigi.* Mitte und Ende (des *versus*) werden dann mit dem Anfang ihres *sonus* gleich gemacht. *initium sui soni* kann nicht der *Anfangston* im modernen Sinne sein; liegt hier ein Fehler vor oder ein terminologisches Rudiment vor, das *sonus* als Übersetzung von *ῥῆχος* verwendete?

Man kann fragen, ob die Erörterung der betroffenen Antiphonen in der hier ausführlicher betrachteten Schrift notwendig eine rein abstrakte, sozusagen rein wissenschaftliche Fragestellung gewesen sein muß; es kann eine etwas inadäquate, für den Weg zur Rationalisierung aber nicht unwichtige, hyperabstrakte Darstellung vorliegen — denn, daß für Aurelian die Praxis mindestens die gleiche Bedeutung hatte wie eine Diskussion der Tonartenklassifizierung an sich, dürfte jedem Leser klar sein; und Aurelians Text ist nicht nur lesenswert an sich, sondern auch als Zeichen für die Bemühung um Rationalität und damit der Befolgung von Augustins für das westliche, römische Christentum so zentralen Aufgabe dessen, was den christlichen Menschen auszeichnet, *nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*

Das Problem der *parapteres*, die Aurelian offensichtlich hochgradig negativ als *neophyti toni*, ausgedacht von irgendwelchen inepten *cantores* neuerer Zeit, bewertet, liegt nun darin, was damit eigentlich gesagt wird: „Bitonalität“ im Sinne, daß initiale und kadentielle Formel tonal nicht kompatibel sind, wird als Problem zunächst nicht bewußt gewesen sein, denn die Melodien werden so und nicht anders überliefert. Problematisch werden solche Antiphonmelodien — und die Beschränkung der *parapteres* auf Antiphonen ist ja wohl kein Zufall! — dann, wenn sie, was Aurelian und die *Commemoratio* nahelegen, *propriae modulationes* der Psalmodie aufweisen, die normalisiert werden sollen; dann nämlich, und vielleicht erst dann stellt sich die Frage, nach welcher Stelle in der Melodie, Initium oder Kadenz, oder nach beidem, man sich bei der Wahl der korrekten, passenden Psalmodie richten soll.

Ein solcher Weg der Klassifizierung von Melodien in acht Melodieklassen bzw. modern formuliert Tonarten liegt näher als die Annahme, daß sich diese Klassifizierung von Anfang an in abstrakten Erörterungen der tonalen Zugehörigkeit von Antiphonmelodien sozusagen an sich, als wissenschaftliches Problem an sich, mit praktischen Folgen, geäußert haben soll. Bei Aurelian, der bereits sorgfältig die Tonalität aller Gattungen, abgesehen von den *tractus*, erörtert, wenn auch noch auf „vorrationalem“ Niveau, ist erkennbar nicht nur die praktische Frage, sondern (schon) die Frage als Problem an sich erkennbar — die Gründe für die Existenz von *differentiae* soll man in der *ars musica* suchen: Auch wenn gerade das ausgeschlossen ist, Aurelian also noch nicht den eigentlichen Inhalt der Musikschrift von Boethius verstanden hat, ist damit doch eine, für die Entwicklung von Musiktheorie nun wirklich wesentliche

Tendenz zur Problemstellung der Theorie an sich zu erkennen. Die Aufgabe der Rationalität, so bestimmend für die abendländisch christliche Tradition, ist eben nicht nur die korrekte Bestimmung von Psalmodieformeln, sondern eben auch das Wissen um die Gründe des Tuns, hier der Klassifizierung.

Daß die Musiktheorie mit dieser Einstellung auch die weit über die Praxis hinausweisende, diese aber in vorher unvorstellbarem Ausmaße befruchtende Aufgabe erhält, mit menschlicher Wissenschaft, mit Anwendung der den Menschen definierenden *ratio*, das Wesen von Musik zu erkennen, zeigt der Schlußabschnitt der *Musica Enchiriadis* exemplarisch, ed. Schmid, S. 56! Die Darstellung von Regeln der (frühesten) Mehrstimmigkeit ist damit eben wesentlich mehr als nur die Sorge für korrekte Ausführung, sie ist Versuch einer Erkenntnis des in der, partiell als naturgegeben verstandenen, Materialordnung der Musik selbst liegenden Wesens dieser Mehrstimmigkeit. Dies bedeutet, Rationalität ist ein Wesensmerkmal mittelalterlicher Musiktheorie — denn man sollte nicht übersehen, daß Guido in der Disposition seines *Micrologus* auf der *Musica Enchiriadis* basiert, also genau dieses Ethos musiktheoretischen Erkennens gelesen haben muß.

Aber, was hat es für einen Sinn, auf diese Einmaligkeit und Besonderheit abendländisch christlicher Kulturtradition zu verweisen, auf eine Besonderheit, die darin liegt, daß in der mittelalterlichen Konzeption von Musiktheorie eine einmalige Einheit von Vernunft, Transzendenz und „körperlicher“ Praxis besteht, wenn man solche Fehltritte lesen muß, daß die Repräsentanten dieser Tradition Kinderbücher geschrieben hätten, wenn das Desinteresse an der eigenen Kulturtradition — man sehe die Vernichtungsaktion gegen das Fach *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* an der Universität Heidelberg unter dem Rektor Hommelhoff und der Prorektorin für die Lehre, Leopold — diese gegen Irrationalismus und Gewalt nicht mehr verteidigen läßt? Wozu sich solche Arbeit machen? Nun, auch wenn Musikwissenschaft die wahren Verbindungen zwischen ihrem Objekt und Theologie wie Philosophie im Mittelalter zu Gunsten primitiver, aber publikumswirksamer Assoziationen nicht mehr sehen kann oder will, dann hat der vorliegende Hinweis vielleicht doch einen intrinsischen Wert als Bestätigung der Formulierungen des Papstes Benedikts XVI — sozusagen im ganz Kleinen, das aber auch Teil des großen Ganzen, z. B. der christlichen Liturgie war.

Den Unterschied zwischen rational bestimmter „Bitonalität“ und vorrationaler „Abwegigkeit“ von Melodien kann man übrigens schön an der von G. Jacobsthal als Ausgangspunkt seiner immer noch unübertroffenen Darstellung genommenen Ant. *Urbs fortitudinis* sehen, zu der die *Alia Musica/Nova Expositio* bemerkt, ed. Chailley, S. 202 — es geht um das Problem der Transposition des 1. Tons auf *G*, um mit *b/h* Chromatik zu vermeiden, nämlich die große Terz, was der Autor mit Hilfe der Oktavgattungen zu erfassen sucht: ... *in antiphona Urbs fortitudinis, quae a primo tono incipit et in octavum desinit propter semitonium, quod chordae, quae est m, imprudens non suo loco subjunxit eo, ubi aperite portas intulit.* An dieser Stelle tritt nämlich erstmalig *h* statt vorher *b* auf, womit natürlich die Melodie in strenger Diatonik die *finalis G* bekommt. Der vorrationale 1. *Quidam* dagegen gibt die gleiche Antiphon als normales Beispiel des *tonus primus NONANOANE* an, ed. Chailley, S. 86, 1, *h!* Daß für seine Zeit die Chromatik nicht existiert haben soll, daß diese also erst

später eingedrungen wäre, erscheint als weniger wahrscheinlich.

Der vorrationale Autor klassifiziert also ohne Berücksichtigung der Chromatik — er bemerkt sie nicht, weil er eben noch kein rationalisiertes Tonsystem besitzt; auch dies dürfte Atkinsons Vorstellungen von Chromatik als Verursacher der „Bitonalität“ bei anderen vorrationalen Theoretikern differenzierungswürdig machen. Wenn übrigens K. Falconer, *The Modes Before the Modes: Antiphon and Differentia in Western Chant*, in *The Study of Medieval Chant ... In Honor of K. Levy*, Cambridge 2001, S. 133 f., gerade dieses Beispiel, aber nur in rationaler Erklärung anführt, sollte doch wenigstens bemerkt werden, daß Jakobsthal die (rationalen) Probleme ausführlich behandelt hat. Falconers Formulierung, ib., S. 132, zu chromatischen „Fehlern“: *Such early theorists as Aurelian of Réome and Regino of Prüm saw no reason to propose modal ‘solutions’ to these notes. ...*, wozu noch die tiefsinniger Erkenntnis kommt, daß für diese Theoretiker *the dilemma was in a sense only theoretical, since the customary notation in unheighted neumes showed only the contours of a melody, not its exact pitches. ...* Soll man daraus folgern, daß Aurelian und Regino ihre Melodien intervallisch nur vage als *contours* ausgeführt haben? So im Sinne der betreffenden *oral tradition* Lehre? Aus der Schrift zu schließen, daß Aurelian nicht irgendwie intuitiv ein Gefühl dafür gehabt haben könnte, ob an einer Stelle in Melodien alternative „Chromatik“ zu singen war, wäre wohl absurd.

Daß die Nutzung der einzig verfügbaren Notation, der adiastmatischen Neumen die Gestalt des damit wiedergegebenen Chorals betroffen habe, will hoffentlich niemand annehmen; und ausweislich Hucbalds konnte Rationalität sehr wohl in der Zeit adiastematischer Neumen entwickelt werden. Was soll dann eine solche „Erklärung“? Regino wie Aurelian sind der antiken Rationalität im Gegensatz zu Hucbald noch nicht mächtig, ihre Stellung ist damit vorrational, wie schon lange nicht ganz unbekannt. Damit aber wird doch die tonale Klassifikation von Melodien nicht zu einem *only* theoretischen Problem!

Diese Vorrationalität aber ist wohl der wesentliche Grund, daß diese Theoretiker, also die vor Hucbald, Probleme mit „Chromatik“ gar nicht gehabt haben dürften, diese werden doch erst als solche bewußt in dem Moment, in dem eine Melodie auf die diatonische Skala projiziert werden kann. Das „Fehlen“ entsprechender Hinweise auf „falsche“ Chromatik in Texten, die die rational definierte diatonische Skala noch gar nicht kannten, kann deshalb auch nicht als Beweis für das Fehlen solcher Chromatik bzw. ihre erst spätere Entstehung angeführt werden, wie dies Falconer, ib., S. 135 tut; das wäre eine ebenso absurde anachronistische Vorstellung wie die von Falconer angeführte „Erklärung“ der Ordnung des *Dasia*-Systems durch Nancy Phillips, daß diese mit ihrer unangebrachten Chromatik zur Erfassung eben der, und dann nur spezieller, „chromatischer“ Melodien erfunden worden sei: Man sollte sich doch bewußt sein, daß diese Chromatik eine Folge eines zu einfachen, spekulativ entstandenen, aber natürlich als absolut verstandenen Ordnungssystems ist, nämlich des Aufbaus der Skala allein aus symmetrischen, diazeuktischen Tetrachorden, doch nicht umgekehrt! Systemzwang ist ein bekanntes Phänomen.

Der Autor der *Musica Enchiriadis* macht zu Anfang seiner Arbeit klar, daß er das Material der Melik darstellen will, und sein System als *naturalis ordo* einführt — ist

es denn so schwer zu berücksichtigen, daß dieser Autor das Tonsystem erst verstehen mußte, daß er erst eine Ordnung aufbauen mußte, mit Hilfe der Antike, deren *σύστημα τέλειον* ihm aber noch zu kompliziert schien, so daß er glauben konnte, eine Art „Patentrezept“, viel einfacher, gefunden zu haben. Das Beharren auf diesem absurden System ergibt sich doch daraus, daß er eine vollständige Erfassung der Chormelodien noch nicht geleistet hat, ja noch nicht einmal zu unternehmen versucht hat.

Daß die Autoren vor der Rationalisierung des Systems nach antikem Vorbild zwangsläufig eine andere Begründung der Tonartenklassifikation gehabt haben müssen als danach, als nach der Formulierung der *finalis* Lehre, dürfte daher kaum überraschend sein, weshalb ihre „Theorie“ aber über chromatische „Fehler“ auch gar nichts aussagen kann: Wir wissen ja nicht einmal, ob und inwieweit skalisch strukturelle Merkmale für diese vorrationale Zeit der Reflexion über Musik überhaupt eine Funktion bei der Klassifikation haben konnten. Die Frage — wahrscheinlich nicht mehr lösbar — ist doch die, welche Merkmale geistiger Repräsentation von Melodien und deren Klassifizierung gab es; eine Reduktion auf die Frage nach der Koppelung von Antiphon und Psalmodie scheint nicht möglich; es muß etwa „Abstrakteres“ gegeben haben¹⁶⁶. Immerhin wird man Falconer in der klaren Formulierung zustimmen können, ib., S. 136: *Thus the tonaries and theoretical discussions serve a practical purpose in helping the singer to find the proper psalm tone and differentia for each antiphon.* Wer hätte diese Erkenntnis vorher denken können!

Auch die Erkenntnis, daß es Melodietypen gibt, z. B. Eröffnungstypen, die Klassen von Tonarten bilden können, ist sicher nochmals zu bemerken, wie auch der Umstand, daß die *differentiae* nicht ohne Redundanz, ja mit einer gewissen größeren Variabilität eingesetzt werden — daraus wird man folgern müssen, einmal daß die Differenzen wohl auch ästhetische Funktion hatten, wie dies Aurelian, ed. Gushee, S. 102, 3 belegt: *Quidam vero negant, non amplius habere quam unam, quae est ‘Circumdede runt me’, dicentes, quoniam hoc, quod in fine versiculi additur non necessitatis causa fieri, set tantummodo euphoniae. E regione autem repugnant es aiunt, non fore melodiam causa euphoniae, sed necessitatis. Ergo, inquit, si euphoniae causa fuerit, necesse est, quod in omnibus introitis istius toni agatur, sed tamen nequit hoc esse, veluti hic: Ant. ‘Ecce Deus adiuvat me’, ubi non euphoniae, sed diaphoniae reddit. Et idcirco malunt duas habere divisiones; quamquam secunde divisioni, si addatur, pinguiorem reddit introiti reciprocationem, et si non addatur, nihil deest.* Betrachtet man die Melodieanfänge der jeweiligen Introitus wird klar, daß für ein *Gregorianisches Anpassungsgesetz* gerade hier gleiche Differenzen unmöglich sind: *Circumdede runt me* beginnt mit dem Tiefton *F*, und verharrt zu Anfang in Bereich *F – a*, wogegen *Ecce Deus adiuvet me* mit Hochton *c* beginnt, was ein gewisser Unterschied sein dürfte. Damit aber sieht Aurelian bzw. die, die er als *e regione* andeutet, klar eine Verbindung zwischen Differenz und Anfangston.

Dies wird auch deutlich in der, für die heutige Überlieferung so unverständlichen Beschrei-

¹⁶⁶Und es ist gar nicht so einfach, sich die Ordnung von Melodien vor Rezeption bzw. Anwendung des „Dogmas“ von acht Klassen, aber auch dessen Durchsetzung vor der Rationalisierung vorzustellen: Die verschiedene Lage von Halbtönen zu einer *finalis* ist nicht so einfach auf eine vorrationale „Urzeit“ zu transponieren, denn da müssen die Melodien ja nicht auf verschiedener Tonhöhe erklingen sein.

bung der Differenzen 2 und 3 des 1. Tons, ed. Gushee, S. 85, 3 (s. Anm. 266 auf Seite 518): Für Aurelian ergibt sich eine Notwendigkeit von Differenzen aus der *euphonia aut diaphonia*, die der Anschluß des Versus an den Anfang der Antiphon machen kann — die *necessitas* ist damit klar nicht struktureller Natur, sondern eben doch ästhetischer Art¹⁶⁷, so etwas läßt

¹⁶⁷In der so aufschlußreichen — wenn auch vielleicht nicht für die Erkenntnis der Zeit Aurelians und davor — und praktischen Sichtweise von Falconer (vgl. o. Anm. 158 auf Seite 299) kann man allerdings eine ganz andere Aufgabenstellung der Differenzen finden, ib., S. 141, heißt es doch tatsächlich: *This raises ... the question of what role the differentiae played in the organization of the liturgy and the performance. We may suspect that their chief value lay in the way they divided antiphons into informal groups for purposes of learning and of remembering once they were learned.* Es wäre ja ganz nett, wenn der Urheber solch praktischen Denkens einmal erklären könnte, wie denn nun dann diese *informal groups* aussehen, denn der von ihm erfundene Zweck müßte dann ja auf rekonstruierbaren Bezügen zu den jeweils zugeordneten Antiphonen basieren; darüber orientiert Falconer leider nicht — es ginge ja auch gar nicht: Die Gestalten der Differenzen, die zudem ausweislich der Angaben von Aurelian dem Wechsel mehr unterworfen gewesen zu sein scheinen als die Melodien der Antiphonen, lassen sich nicht so eindeutig auf Initial- oder Finaltypen zugeordneter Antiphonmelodien zurückführen, daß hier keine anderen Gründe für ihre Existenz bestanden haben könnten. Daß der Choral in der Liturgie auch, ja vor allem musikalische Kunst ist, scheint für solche Sichtweise weitgehend undenkbar zu sein, daß dann in den Differenzen eine der Möglichkeiten musikalischer Fülle und Abwechslung lag, ist nicht ganz irrelevant, aber ästhetische Gründe sind für solche Sichtweisen natürlich ohne jede Bedeutung. Immerhin spricht Aurelian, ed. Gushee, S. 102, 3, von einer Differenz, die nach gewissen Meinungen *hoc, quod in fine versiculi additur non necessitatis causa fieri, sed tantummodo euphoniae*, wogegen, wie zu erwarten, andere Meinungen stehen. Aurelian gibt als Grund nur an, daß die betreffende Wendung, wenn sie *euphoniae tantum* eingeschoben worden wäre, ja bei allen Antiphonen des *auth. tritus* erscheinen müßte (zum Int. *Circumdede runt me*).

Offen muß aber auch die Frage bleiben, was denn nun eigentlich der Nutzen zusätzlicher Wendungen gewesen sein soll, die Zugehörigkeit von Psalmodieformeln zu Antiphonen so viel leichter lernen zu lassen als einfaches Lernen der Namen, die unter einer bestimmten Tonart zu klassifizieren sind? Dadurch, daß noch mehr Varianten zu lernen sind, soll das Leben der „Choristen“ so viel leichter geworden sein? Und dies wieder soll notwendig geworden sein, weil die Psalmodie angeblich von solistischer Ausführung auf chorische gebracht worden sein soll. Auch hier würde man dankbar sein, wenigstens an einem Beispiel eine konkrete Erklärung zu erhalten, wie und was man denn nun eigentlich durch eine Differenz hinsichtlich einer *informal group* von Antiphonen so viel leichter lernen kann — die Psalmodieformel ja gewiß nicht, die Gestalt der Antiphon also? Nur die Zugehörigkeit von Antiphon zu Psalmodieformel? Die Formeln mußte man aber doch beherrschen, alle! Oder kann Falconer nachweisen, daß die Differenz



E u o u a e

es dem Chorsänger, der ja wohl auch auf Vorsänger und *magistri cantilenae* vertrauen konnte, oder auch einem Solisten irgendwie leichter gemacht haben könnte, daß die Ant. *Oportebat* der gleichen Tonart oder *informal group* zugehörig sei wie die Ant. *Exivi a Patre*, weil diese nach Falconer dann ja eine *informal group* darstellen müssen. Und ausgerechnet die römische Liturgie soll ein solches reines pädagogisches Hilfsmittel als festen Bestandteil ihrer Melodien eingeplant und dann noch zur

Aurelian anklingen, als auch, daß wenigstens die Psalmodieformel feste Gestalten bildeten; nur gibt da wieder Aurelian zu erkennen, daß es eine größere Anzahl gegeben haben muß, die vielleicht durch die Einführung eines Zwanges zu nur acht Tonarten reduziert worden sind.

Eine Reduktion des Problems auf die Frage, ob vielleicht die psalmodischen Formeln solistisch und nicht chorisches vorgetragen wurden, scheint ebenfalls nicht ganz ausreichend zu sein: Es geht bei der Klassifikation von Tonartenklassen ja offensichtlich darum, nach welchen Kriterien auch immer — und diese sind von Interesse — Melodien in (solche) Klassen abstrahiert worden sind.

Warum z. B. Reginos Tonar nebst *Epistola*, ed. Bernhard, Ausdruck gewesen sein soll eines angeblichen *onset of choral psalmody*, ib., S. 140, der auch noch dafür verantwortlich gewesen sein soll, daß ein Bedürfnis entstanden sei, *to simplify the process of teaching singers, and this in turn may have led to the more 'scientific' accounts of modes and differentiae ...* — daß man vor der Rationalisierung, vor Verstehen der Elemente antiker Musiktheorie schon gewußt haben soll, daß sich daraus eine Erleichterung des Lernens ergäbe, ist schon eine mutige Vorstellung von den Vorgängen: Die Bequemlichkeit der Linienschrift ist etwas ganz anderes. Offenbar ist Falconer nicht bekannt, daß Aurelian ganz bewußt nicht etwa nur Choristen unterrichten wollte, sondern den Typus des *cantor* durch des des *musicus* ersetzen wollte, ein pädagogisches Ethos, das bekanntlich noch bis zu Guido selbstverständlich ist, und die mittelalterliche Musiktheorie auch über eine reine Gesangslehre weit hinaushebt: Man will rationale Erklärungen haben, nicht Bequemlichkeit für die Sänger — für Aurelians Vorgehen ist doch wesentlich, daß er nicht mehr das primitive System des Tonars, Klassifizierung durch Aufzählung der Klassenelemente wählt, sondern ganz bewußt versucht, Typen durch

Zeit der Diastematie beibehalten haben?

Und woher weiß Falconer eigentlich, daß es vor der — anzunehmenden — rein formalen Rezeption der Achtzahl für Tonarten keine Psalmformeln mit Differenzen gegeben haben kann, vgl. ib., S. 142, oder, umgekehrt, daß nicht die Differenzen deswegen eingeführt werden mußten, weil das „Dogma“ der Acht Tonarten durchgesetzt wurde? Wenn, wie wahrscheinlich, auch der römische Choral zur Zeit seiner Rezeption das Prinzip von Psalmodieformeln, vielleicht ja als *toni* bekannt, verwendet hat, warum soll er dann nicht auch schon dem *gregorianischen Anpassungsgesetz* gefolgt sein, und verschiedene Melodieanfänge mit den Psalmodieenden variabel verknüpft haben? Vollkommen unklar ist auch die Behauptung, daß Differenzen nur solistischer Natur gewesen sein können oder dürfen, ib., S. 143.

Auch Falconer scheint kein Beispiel eines Tonars zu kennen, der nur nach Differenzen geordnet ist, bei dem die Ordnung der *toni* nicht die übergeordnete Ordnungskategorie war, so daß man doch fragen muß, was eigentlich überhaupt Grundlage einer Ordnung in *toni* gewesen sein soll, wenn es nicht schon irgendetwas wie *toni* „über“ Differenzen gegeben hat. Zu fragen wäre also, ob die Übernahme der Achtzahl das Wesentliche war oder überhaupt die Übernahme von *toni*, in der Antiphonie, also von festen Psalmodieformeln. Nichts weist daraufhin, daß es nicht solche Formeln und Differenzen schon vor der Rezeption der Achtzahl gegeben haben könnte, sollte oder dürfte: Auch die Differenzen lassen sich nicht über die Zeit der Rezeption der Achtzahl von Tonarten als „Dogma“ verfolgen; ob ihre Existenz jedoch damit zusammenhängt, ist nicht mehr zu erkennen. Klar ist nur, daß die Aufstellung des „Dogmas“ von acht und nur acht *toni* die erste Stufe einer Reflexion über konkrete Musik darstellt. Wahrscheinlich ist, daß der Begriff *tonus* die Psalmodieformeln bezeichnet haben könnte, daß also der Alcuin zugeordnete Traktat nach „wissenschaftlichen“ Definitionen eines alten Terminus sucht, der neue Bedeutung durch das angesprochene „Dogma“ gewonnen hat, noch ohne inhaltlich von diesen Definitionen auch nur etwas verstehen zu können.

Beschreibung allgemein gültiger Merkmale und Angabe jeweils eines Klassenrepräsentanten zu geben: Das ist doch der große, ja ungeheure Fortschritt des musikalischen Denkens, das Aurelian brachte! Aurelian geht es folgerichtig nicht um theoretisch so sekundäre Fragen wie die jeweilige Besetzung! Diesen Fortschritt zu echtem theoretischem Denken, den Versuch zur Abstraktion sollte man nicht einfach übersehen!

Offenbar stellt Falconer sich einen Chor liturgischer Musik als eine Art musikalisch wenig gebildeter Männerchor vor, der so gerade mal mit seinen Aufgaben fertig wird; natürlich gibt es Zeugnisse von unmusikalischen Mönchen, die dann lieber nicht mitsingen sollen, oder nur ganz leise, daß aber die *schola cantorum* musikalisch nur teilgebildete Sänger hervorgebracht haben sollte, verlangt doch wohl zuviel an intuitivem Anachronismus. Außerdem bleibt die Frage, wo Falconer nun denn die sicheren Quellen für den *onset of choral psalmody* gefunden hat — wird man davon später einmal erfahren? Zum zweiten ist natürlich zu fragen, warum gerade die Ausführung der nun wirklich nicht komplizierten Psalmodieformeln und der ebenfalls formelhaften, leicht zu erlernenden Differenzformeln für einen Chor so etwas ungeheuer Schwieriges gewesen sein soll, für einen Chor, der „sonst“ in Gradualia und Responsorien auch nicht gerade nichts zu singen hatte, daß davon allein oder auch nur wesentlich der Vorgang der Rationalisierung ausgelöst worden sein müsse — Patentrezepte mögen ja ganz hübsch klingen, so primitiv sollte man geistesgeschichtliche historische Vorgänge solcher Komplexität wie den der Rationalisierung nun doch nicht darzustellen versuchen. Ausweislich Aurelians maßgeblicher Gegenüberstellung von *cantor* und *musicus* ist klar, daß er nach rationalen Gründen, nicht nach Erleichterungen des Singens oder Erinnerns gesucht hat, zumal er ja die rationale Theorie nur als eine Art Fernziel sehen konnte, als Ziel, aber nicht als bereits erreichtes Wissen und Bewußtsein¹⁶⁸.

Falconer zitiert zur Stützung seiner Vorstellung, daß durch die Annahme einer nicht-chorischen Ausführung der Psalmodieformen die Probleme der Tonartzuordnung, insbesondere fraglicher Tonartzuordnung leichter lösbar seien als bei Annahme einer chorischen Ausführung Aurelian (für einen entsprechenden Wechsel scheint Falconer keine Quellen angeben zu wollen), und zwar die bekannte Stelle, in der Aurelian generelle Regeln gibt für Antiphonen, die anders enden als sie beginnen, womit zu Solo oder Chor überhaupt nichts gesagt ist, sondern nur die Form und ihre Klassifizierung angesprochen werden, und zwar hinsichtlich irgendeiner Art von „Bitonalität; aber nicht einmal diese Interpretation scheint trivial, denn Aurelian sagt etwas darüber, daß die jeweiligen Schlüsse verändert werden, ed. Gushee, S. 105, 15 (es geht um den 6. Ton, den *tritus plagalis* — daß die, wie oben gesagt, entsprechenden Ausführungen Aurelians vielleicht später angefügt sein könnten, ist denkbar, denn sie finden sich alle jeweils zum Schluß eines Kapitels): *Excipiuntur de hoc tono in fine antiphonarum quaedam antiphonae ut: Ant. Puer Jesus itemque Ant. Vobis datum est nosse mysterium*. Die Aussage ist klar: Es gibt Antiphonen, die an ihrem Ende von ihrem

¹⁶⁸Wie dominant die eindimensionale Sichtweise von Falconer ist, ergibt sich höchst unterhaltsam, wenn er feststellt, daß in der *Commemoratio brevis*, s. o., Absch. 1.8.1 auf Seite 312, bei gewissen Antiphonen eine ungewöhnliche Psalmodie vorgekommen ist, ib., S. 141: *a type of performance that would be easier to prepare for solo than choral psalmody, though the treatise clearly specifies a divided choir*. ... Warum soll das einfacher für solistische Ausführung gewesen sein? Weil die „Choristen“ zu einfältig waren?

Ton ausgenommen sind. Das Ende ist also anders als der Anfang, darf man folgern und die „klassische“ „Bitonalität“ als Gemeintes voraussetzen. Das Beispiel läßt allerdings nicht erkennen, daß eine solche Klassifikation mit der Gestalt der Melodie begründbar wäre, d. h. mit rational intervallischen Gründen:

Pu- er Je- sus pro- fi- ci- e- bat ae- ta- te et sa- pi- en- ti- a
co- ram De- o et ho- mi- ni- bus.

und

Vo- bis da- tum est nos- se my- ste- ri- um re- gni De- i,
ce- te- ris au- tem in pa- ra- bo lis,
di- xit Je- sus di- sci- pu- lis su- is.

Was bei rationaler Betrachtung diese Antiphonen als zum Ende nicht zum 6. Ton gehörig bestimmt haben könnte, ist unerfindlich, zumal in beiden der Anfang ebenfalls bis *CD* absteigt, bzw. diesen Ton zur Gestaltung nutzt: In *Puer Jesus* findet man eine schöne Disposition, Anfang mit Initium zu Rezitation auf der *finalis*, kurze Rezitation auf *a* als Gesamthöhepunkt und Reduktion des Ambitus im Schlußabschnitt nebst Abstieg vor der Kadenz. *Vobis datum est* verharrt länger in tiefer Lage, nicht so klar als Initium erkennbar, sondern eher Abwechslung der Lagen; daran schließt sich eine längere, verzierte Rezitation auf *a* an, bis ein vergleichbarer Schluß durch Absteigen bis *C* gestaltet wird. Weder ist der Tiefstton *C* in der Tonart ungewöhnlich, noch fällt sein Auftreten auch in der Schlußphase auf. Was hat Aurelian also noch dazu zu sagen — in die übliche „Bitonalität“ passen die Melodien jedenfalls für rationale Theorie nicht (anschließend): *Nam, quamdiu psalmus canitur, ipsarum fines antiphonarum, de quo fuerint tono, de eodem propter diaphoniam dignum est finiri*. Feinsinnig erschließt Falconer hieraus den unbestreitbaren Fakt, daß wohl nicht nur ein Vers der Psalmodie gesungen wurde; daß dies allerdings ein Beweis dafür sei, daß Aurelian hier an solistische Ausführung der Psalmodie denke, kann Verf. nicht so klar erkennen.

Klar ist jedoch, daß Aurelian vorschreibt, daß wegen einer — wohl sonst auftretenden — *diaphonia* die *fines antiphonarum* in ihrem Ton, also dem 6. zu beenden sind (*de quo fuerint* ist wohl im Sinne von *de quo initium suum habere* o. ä. zu lesen). Nur, genau diese

Eigenschaft haben die überlieferten Melodien, sie schließen im 6. Ton, auf *F* nach tiefer Lage. Das Problem wird aber noch größer (abgesehen von der eventuellen Lösung einer anderen Gestalt der Melodien zu Aurelians Zeit), denn wo wäre dann eigentlich die „Bitonalität“: *Ad ultimum vero in repetitionem psalmi, unde eorum est initium, inde finiantur, scl. de plagis triti, quia ob numerum litterarum inaequisonantes sunt.* Die Antiphonen sollen also, deutlich als Gegensatz zum Vorhergesagten, ganz am Schluß, zu Ende der Wiederholung der Psalmodieformeln, da beendet werden, von wo sie auch ihren Anfang haben, nämlich vom *plagis triti*; nur das sollen sie ja auch schon bei den Binnenversen. Wo soll dann da ein Gegenteil formuliert sein, warum wird der Satz mit *vero* eingeführt, wenn die Antiphonen auch zum Schluß tonal so schließen sollen, wie sie begonnen haben? Soll das eine sinnvolle Regel sein: *Aber zum Schluß ... sollen die Antiphonen von da schließen, woher sie ihren Anfang nehmen, nämlich vom 6. Ton?* Mit etwas anderen Wörtern wird die gleiche Regel aber auch für den Schluß gegeben. Daß hier ein Widerspruch vorliegt, ergibt sich auch aus dem abschließenden Satz: *A plagis enim triti sumunt originem, ab autentu sed proto finem recipiunt*, wieder mit *sed* eingeführt. Die Relation ... *unde ... inde* davor kann also nur falsch sein, man könnte ein *unde eorum est initium inde non finiantur* ergänzen, denn daß Aurelian zur Vexierung der Nachwelt Unsinn geschrieben haben könnte, wird man kaum voraussetzen wollen.

Denn es bleibt ja ein weiteres Problem: Wie kann die Melodie einer Antiphon im gleichen Zusammenhang einmal so, einmal anders schließen? Die rational überlieferte Melodie macht tonal keine Probleme; das sagt ja auch Aurelian, wenn er die Antiphon innert des Psalms als im dritten zu schließen ansieht, zum Ende — in der zweiten Aussage! — aber im ersten Ton. Wie soll das geschehen — wenn nicht die Schlußbildung der Antiphon bei den genannten variabel gewesen wäre. Mit Differenzen hat das Problem nichts zu tun, es geht eindeutig um die Antiphonen¹⁶⁹.

¹⁶⁹Falconer, ib., S. 145, klassifiziert die Differenzen so: *The Western differentia ... provide an inconsistent but highly practical solution to the problem of mediating between two types of melody sung by performing groups of different sizes, the solo verse and the choral antiphon.* Merkwürdig, daß das Prinzip dann die angeblich im 9. Jh. erfolgte — Quellenbelege wüßte man gerne — „Choralisierung“ der Psalmodieformeln so lebendig überleben konnte und *antiphona* dann das Gleiche wie *responsorium* bedeutet haben muß; die Halbchörigkeit spielt dann offenbar gar keine Rolle; reicht es nicht aus, daß die Formeln identisch, die Antiphonen zumindest wesentlich stärker individuell sind, verschiedene Anfänge haben etc., d. h. reicht als Begründung nicht auch der Gestaltunterschied und der Wechsel des Textes aus? Und wie soll man dann die zahlreichen Zusatzfunktionen einordnen, die Falconer ebenfalls noch hineininterpretiert, anschließend: *It also provides a means of categorizing chants for purposes of education, of study, perhaps even of composition. Unsystematic as they were, the differentiae nonetheless fulfilled some of the same purposes that the modes would serve at a later date.* Überleitung zwischen Solist und Chor, Klassifizierung von Melodien für den Unterricht, das Studium, die Komposition etc. — war das jemals die Aufgabe der Kirchentöne? *Unsystematic*, dieses Urteil trifft sicher zu, nur ob für die Differenzen, wäre erst noch zu fragen, zumal Falconer an nicht einer einzigen Stelle solche Funktionen nachgewiesen hat — die gelegentlich nachweisbare Existenz von älteren und individuellen Psalmodieversformeln jedenfalls ist mit den Differenzen nicht gleichzusetzen. Hier dürften doch Differenzierungen und vor allem klare Interpretationen der Texte vorgängige Postulate, vorgängig nämlich vor Thesen so vager Art sein: Die einfache Vermischung der Anzahl von Differenzen, des Problems der „Bitonalität“ und schließlich der individuellen, älteren

Psalmmodien, unter Einmischung der Besetzungsfrage scheint eher zu verwirren als zu klären fähig: Fest steht nur, daß die Zeit vor der Rezeption des Oktoechos in Hinblick auf strukturelle Merkmale einer eventuell entsprechenden Melodieklassifikation wohl kaum noch zu fassen ist, sodaß die Frage nach Kriterien tonaler Klassifikation nach der Rezeption der Achtzahl in noch vorrationaler Zeit zunächst Priorität haben dürfte. Aurelian z. B. sieht die Differenzen nicht als ein Erbe einer vortonalen Zeit an, er kennt sie allerdings nur in Bezug auf die *toni*, aber für ihre Vielfalt kann er gerade keine Begründung geben (er verweist ja, völlig unbrauchbar, auf die antike Musiktheorie, die das begründen könne), so daß man deren wohl auch ästhetische Natur nicht gänzlich aus dem Blick verlieren sollte.

Die Formulierung, *The search for the origin of the modes ... requires simultaneous comparative investigation of all the cultures where this system was used. ...* und die weiteren Ausführungen über Namen etc., die P. Jeffery, *The Earliest Oktōēchoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginning of Modal Ordering*, in *The Study of Medieval Chant ... in Honor of K. Levy*, ed. P. Jeffery, Cambridge 2001, S. 151, vorlegt, wie auch schon im Titel, scheinen etwas differenzierungsbedürftig: Ein abstraktes, rationales System von acht Tonarten kennt allein der lateinische Westen, alle anderen — Byzanz trotz einer halbrationalen mittelbyzantinischen Notation nicht ausgenommen — liturgischen Gesangsordnungen sind von dieser Rationalität weit entfernt, weshalb ein einfaches Gleichsetzen die wesentlichen Unterschiede verdeckt: Daß allein die Anzahl Grund gewesen sein kann, daß sich — es sei wiederholt — nur im Westen ein echtes rational abstraktes Tonartensystem entwickelt hat, ist angesichts dieser einzigartigen Entwicklung höchst wahrscheinlich, denn gerade für eine abstrakte Auffassung von etwas wie *Tonart* findet man nur im Westen Belege, und da auch früher als überall reflektorisch vorbereitet. Das heißt aber, daß mögliche byzantinische Vorgaben, eventuell auch syrische, was ausweislich Aurelian unwahrscheinlich ist, gerade für die speziell westliche Konzeption *Tonart* nicht existiert haben können. Ein einfaches System von, wahrscheinlich gestaltmäßig definierten acht Melodietypen, später vielleicht ausgeweitet zu Formelarsenalen bestimmter Art, kann nicht einfach mit der westlichen tonalen Klassenbildung gleichgesetzt werden: Die hohe Wahrscheinlichkeit, daß die lateinischen liturgischen Melodien vor der Rezeption eines Systems von nur acht, zunächst nur anzahlmäßig — als „leeres“ Axiom sozusagen — Melodieklassen geformt waren, die Wahrscheinlichkeit, daß diese Rezeption im Frankenreich geschehen ist — wieder ausweislich der betreffenden Diskussionen bei Aurelian und der Herkunft der frühesten Tonare —, machen verständlich, daß von Anfang an ein Bedarf einer irgendwie abstrakten, nicht durch ein entsprechend von vornherein gegliedertes Repertoire von Melodientypen eher überflüssigen, „Rechtfertigung“ bzw. Begründung eines solchen, strikt achtzahligen Systems nur im Westen entstehen konnte. Solche Differenzierung muß man beachten.

Daß es Probleme hinsichtlich des „Einpassens“ der Melodien in nur acht Töne gibt, diese Ordnung also rezipiert sein dürfte, was Aurelian ja an einer Stelle sagt, ist zu erwarten. Daß dies aber gerade dadurch bewiesen werde, daß die neumierten Hss. erst im 10. Jh. entsprechende Angaben machen, erscheint angesichts des nun wirklich angestrengten Bemühens der früheren Theoretiker nicht haltbar, ib., S. 172: Der Grund für Aurelians Buch ist der Versuch, eine Begründung für die Klassen von Tonarten wie deren Unterklassen, zu geben, was Aurelian nicht vermag. Er hat aber das Programm der Rationalisierung damit „vorformuliert“.

Das eigentliche Problem der Relation östlicher oktoechoaler Einflüsse auf den lateinischen Westen liegt nicht in der Anzahl, die formal ist (z. B. die Parallelität zu den acht *Redeteilen* oder den acht *modi* bei Boethius: Die Anzahl ist klar, selbst wenn man die Bedeutung nicht verstanden hat), sondern darin, ob mit einer solchen Rezeption eigentlich auch irgendwelche abstrakten Kriterien übernommen worden sein können — ausweislich der einzigartigen Entwicklung der theoretischen Grundlegung von Musik im christlichen Abendland kann ein Einfluß auf solcher Ebene mit größter Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden: Die abendländische Sonderentwicklung ist auch hierin einmalig; schon der Alcuin zugeschriebene Text versucht, aus antiken Definitionen einen Hinweis auf die Bedeutung des offensichtlich der Praxis eigenen Wortes *tonus* zu entnehmen — und zeigt damit, daß der Autor den Inhalt aller dieser Definitionen nicht verstehen konnte; aber, er unternimmt den Versuch!

Zudem fügt Aurelian noch ein weiteres Argument bei *quia ob numerum litterarum inaequisonantes sunt*, was Falconer nett übersetzt *since they sound unequally because of their numerous statements*, was wohl schon angesichts der Tatsache, daß auch andere Antiphonen mehrfach wiederholt werden, nicht gerade eine sinnvolle Lösung darstellt: Weil sie so oft wiederholt werden, sollen sie, wohl zur Abwechslung, so mal zum Schluß tonal verändert werden. Meint Aurelian nicht vielleicht die *aequisonantia* der beiden Antiphonen zum Schluß, die bei einer Veränderung zum 1. Ton notwendig aufgehoben werden muß. Hat Aurelian vielleicht wirklich die dreifache Tonrepetition zum Ende irritiert, so daß er lieber, was natürlich möglich war, eine Kadenzwendung zum absoluten Schluß haben wollte; etwa mit dem üblichen Schluß des 1. Tons:



Eine solche Veränderung der Schlußwendung klänge nicht schlecht, und die Nähe zu Ant. wie *Amen, amen dico vobis auf mortem non gustabit in aeternum* drängt sich auf:



Dann — übrigens in Widerspruch zur Akzentbeachtung — hätte sich für Aurelian eine tonale Bedeutung der Wendung *DCDF* vor Schluß ergeben. Das ist natürlich nicht undenkbar; man müßte eine gewisse Variabilität gegenüber einer Bewahrung der gegebenen Form annehmen, die Möglichkeit zu Veränderungen entsprechend einem, vorrationalen, Tonartkriterium. Andererseits gibt es Schlüsse mit Tonrepetitionen natürlich auch anderswo, z. B. im 4. Ton. Falconers Ausführungen über solistische Ausführung der Psalmodie läßt ebensowenig wie seine Übersetzung erkennen, daß er das eigentliche Problem der zitierten Stelle erkannt haben könnte.

Schließlich fügt Aurelian — oder vielleicht ein „Glossator“ — noch eine allgemeine Regel ein, anschließend: *Inde est haec normula, quod antiphona, quae initium habuerit de quolibet tono et finem de altero: Si recte finiri potuerit, de quo eius est initium, finiatur. Ut haec duo superiores. Si vero non quiverit finiri de eodem tono, a quo incoationem ducit, finis eiusdem perficiatur antiphonae.* Die zweite Regel meint wohl, daß die Antiphon dann in dem Ton schließen soll, in dem sie eben schließt. Damit wäre der jeweilige (Binnen)Schluß der genannten Antiphonen im sechsten Ton die eigentliche Veränderung, die Melodien müßten ursprünglich im 1. Ton geschlossen haben. Oder soll man das oben konjizierte *non* doch streichen, und Aurelians Formulierung so lesen: *Auch wenn die Antiphon im 1. Ton schließt, soll man sie doch, wenn es nur geht, in dem Ton schließen lassen, in dem sie begonnen hat* — das *vero* bleibt damit unerklärt, wie überhaupt die Art der Formulierung! Schlossen die Melodien etwa ursprünglich, zu Olims Zeiten, im 1. Ton, was dann durchgehend verändert worden wäre? Daß dies eine höchst unwahrscheinliche Erklärung wäre, muß wohl nicht näher erläutert werden.

Aurelians Regeln (bzw. die eines „Interpolators“ oder „Glossators“) bedeuteten dann: Immer in dem Ton schließen, mit dem man angefangen hat, es sei denn, daß andere Gründe dagegen, die das nicht zulassen — und diese Gründe wüßte man natürlich gerne; Aurelian kann ihnen aber keinen rationalen Ausdruck geben. Und was sind die jeweiligen Gründe für solche Probleme der „Bitonalität“? Undenkbar muß die erste Lösung ja nicht sein, daß man also die Antiphonen als „Binnenkehrreime“ tonal anders behandelt als ganz zum Schluß.

Daß hier eine endgültige Lösung, d. h. korrekte Lesung des Textes überhaupt möglich sein könnte, wird man wohl nicht finden — klar ist aber, daß die Fragen der Tonalität doch etwas komplexer sind, als daß sie durch eine Reduktion auf Fragen der Besetzung von Psalmodieformeln zu lösen wären. Niceta jedenfalls sagt klar, daß Psalmen *ab omnibus*, also chorisches gesungen werden konnten, ja diese Art der Ausführung ist für ihn die normale, der Grund seiner Ausführungen sozusagen, *The Journal of Theological Studies*, vol. XXIV, 1923, S. 239, 10: *Sed et vox nostra non dissona debet esse, sed consona: non unus protrahat, alter contrahat, unus humiliat alter extollat: Sed et nitatur unusquisque vocem suam intra sonum chori concinentis includere*. Diese Aussage wird man ja hoffentlich nicht allegorisch interpretieren wollen, der *sonus chori* ist nicht ein *ad instar chori*!

Die zitierte Stelle aus der Schrift von Aurelian muß auch im Rahmen der Frage gesehen werden, ob die Karolingische Durchsetzung des Prinzips von acht und nur acht Tonarten die Melodien verändert haben könnte — auszuschließen ist dies nach Aurelian also nicht, was für die merkwürdigen Deutungen einer angeblichen genetischen Relation beider Choralfassungen Bedeutung hat (die Stelle macht auch deutlich, daß man, um über *the modes before the modes* zu sprechen, mit den Quellen doch etwas sorgfältiger umgehen, nämlich ihre Aussagen beachten und dann auch die eigenen Thesen zu konkretisieren suchen sollte). War vielleicht eine eher abstrakte Melodieklassifikation eine der Voraussetzungen für größere melodische Freiheit, wie sie gerade Greg gegenüber AR auszeichnet? Es bleibt das Problem, daß Atkinsons Beitrag auf einer erheblichen Unklarheit hinsichtlich des Vorgangs der Rationalisierung der Musik im lateinischen Mittelalter, vor allem in Hinblick auf die byzantinische Musik„theorie“, beruht, wenn er die byzantinische Konvention der „Mittelsignaturen“ mit den *parapteres* in Zusammenhang bringt; dies ist einmal aus den angedeuteten Gründen ausgeschlossen (die „Vorrationalität“ der Quellen zu *parapteres, nothi* etc. erlaubt von vornherein nicht, von *modulatory* Faktoren zu sprechen), zum anderen aber liegt, in Hinblick auf die seit Hucbald und der *Musica Enchiridis* (endlich) erreichte Rationalität eine Fehldeutung von einigem Gewicht vor.

Ein weiterer Beitrag von Atkinson belegt diese Unsicherheit in großer Ausführlichkeit, so daß, leider, hier noch ein kurzer Hinweis auf diese für die Entwicklung der abendländischen Musik so zentrale Leistung seit Aurelian notwendig wird. Vorab sei festgestellt, daß es eine Rationalisierung ausschließlich in Rezeption als Aneignung und Umarbeitung der antiken Theorie gegeben hat, weder war die liturgische Gesangspraxis von sich aus fähig, eine, auch noch rationale Theorie zu entwickeln, noch war die antike Theorie von sich aus fähig, konkrete Melodien und deren Form wie tonale Klassifikation als genuine Aufgabe sehen zu können. Ein Nebeneinander einer praktischen Theorie und sekundärer griechischer Einflüsse ist daher

nicht gegeben, wie bereits Verf. *Musik und Grammatik* klar gemacht haben sollte.

1.8.2 Exkurs: Kennt die *Musica Enchiriadis* zwei Sorten von Tonarten?

Bei der Bestimmung der Herkunft und Bedeutung der Klassifikation von Melodien nach Klassen im 9. Jh. im Westen, die den byzantinischen ἤχοι eben in der Funktion von Melodieklassen entsprechen, besteht von Anfang an das Problem der Terminologie: Daß man von Byzanz das Prinzip der acht Tonarten umdeutend und umgestaltend übernommen hat, macht schon Aurelians eindeutiger Hinweis deutlich, hinzu kommen die nur aus byzantinischer Herkunft verständlichen Namen der Klassen, die „sinnlosen“ Intonationsformeln, für die im Westen ein praktischer Bedarf nicht bestand¹⁷⁰.

Insofern als damit die byzantinische Bezeichnung ἤχος als Vorbild zu gelten hat, ist die Verwendung des Wortes *tonus* auffallend — als eigentliche Übersetzung wäre *sonus* sinnvoll bzw. natürlich. Andererseits ist die sprachliche Situation im Lateinischen anders als im Griechischen, wo φθόγγος mit ἤχος nicht zu verwechseln ist, was mit *sonus/tonus* natürlich leicht der Fall sein könnte, insbesondere wenn man nicht weiß, was denn eigentlich der Unterschied ist, wie dies in der unter Alcuins Namen überlieferten Darlegung begegnet (ausführlich abgehandelt in Verf. *Musik und Grammatik*). Klar ist aber auch, daß die Bezeichnung *tonus* schon in den frühesten Tonaren verwendet wird, ja offenbar der Terminus ist, und zwar eindeutig vor jeder Rezeption antiker Musiktheorie.

Die von rationaler Sicht her sinnlose Verquickung der elementaren Eigenschaften des antiken Fachbegriffes *sonus/φθόγγος* in der „Alkuinschen“ Schrift, bei Aurelian, ed. Gushee, S. 78, 1, mit dem Namen der Melodieklassen *tonus*, die wiederum mit der — natürlich auch kompilierten — Definition der Transpositionssklassen von Cassiodor inhaltlich nicht zu vereinen ist (und Cassiodors Formulierung ist auch bei Wissen um den antiken Begriff *Transpositionsskala* nicht gerade verständlich), zeigt, daß irgendeine inhaltliche Assoziierung des vorrationalen Begriffs von Melodieklassen mit rationalen, antiken Termini nicht möglich war; was τόνος in der Musiktheorie war — einschließlich der Bedeutung *Ganzton* — war unverständlich, dennoch versucht man durch parataktische Reihung antiker Vorgaben, die noch die grammatische Definition einbeziehen können, eine Verbindung zur Überlieferung herzustellen, sozusagen „etymologisch“. Wenn dabei die Tradition der Definition von *sonus* als Element der Melik in die, die mit *tonus* bezeichnet wird, vorkommen kann, ist einmal klar, daß der Autor dieses Unsinn, der geradezu Merowingisch wirkt, *sonus* und *tonus* inhaltlich nicht unterscheiden kann, also das Bezeichnete dieser Termini nicht kennt — abgesehen davon, daß sie mit „Musik“ zu tun haben —, zum anderen, daß er für *tonus* natürlich keinen auch nur ansatzweise theoriefähigen Inhalt kennt. Daher ist nicht ausgeschlossen, daß *tonus* doch in Hinblick auf antike Vorgaben schon in vorrationaler Zeit, allerdings eben ausschließlich sozusagen „verbaler“ Art, d. h. durch rein formale Assoziation, ohne jeden

¹⁷⁰Man sollte zur Kenntnis nehmen, daß die Gestalt dieser Intonationsformeln nicht ausreicht, einen Eindruck oder ein Gefühl für die Struktur einer Melodiekategorie — später *Tonart* — zu generieren bzw. diese abstrakte Struktur gestaltmäßig charakteristisch zu repräsentieren.

inhaltlichen Bezug zum Namen für Melodieklassen geworden sein könnte, wobei *tonus* das „markantere“ Wort gewesen sein mag.

Wie die Entwicklung auch gewesen sein mag, klar ist, daß für die *Musica Enchiriadis* wie schon für Aurelian der Begriff *tonus* für die Melodieklassen, die später durch die *finalis*-Lehre zu Kirchentönen rationalisiert wurden, gültig ist. Wenn also ein Autor seit Aurelian, also ein Repräsentant rationalen Denkens, in antike musiktheoretische Schriften schaute, mußte er — wie dies ja sogar schon in eindeutig vorrationaler Zeit im zitierten „Alkuin“ Text begegnet — das da auftretende Wort *tonus* auf die Melodieklassen beziehen, wenn nicht, was aus dem Zusammenhang immer klar ist, *tonus/Ganzton* gemeint war (was das war, wußte der Autor der *Musica Enchiriadis*, Aurelian dagegen kaum); der vorrationale *cantor*, der vielleicht einmal, wie Amalars Zitat das nahelegt, in der Schrift von Boethius oder in der von Martianus Capella Einblick genommen hat, der konnte den Namen *tonus* sozusagen auch ohne Inhalt, rein „etymologisch“ bestätigt finden, wie eben der „Alkuinsche“ Text; man muß ja nicht alles verstehen.

Blättert man die Schrift von Boethius einmal durch, mußte man mit Sicherheit auf die Stelle stoßen, wo sich die großen Schemata mit antiken Notenzeichen befinden, ed. Friedlein, S. 341 ff. — wenn man nur einige Neugier voraussetzen darf: Diese Seiten fallen auf.

Die Frage, um was es sich dabei handeln könne, mußte Leser auf den Anfang von IV, 14, ed. Friedlein, S. 341, 19 und die Überschrift führen, wo er dann die vielleicht noch nicht gleich verständliche Formulierung fand: *Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant*. Auch wenn man noch nichts von Oktavgattungen verstanden hat, mußte man verstehen, daß *toni* auch *modi* heißen, ja, daß *modus* der eigentliche Name sei, *tonus* also nur eine auch gebräuchliche Bezeichnung¹⁷¹.

¹⁷¹In seinem unten angesprochenen Beitrag, S. 490, kommt Atkinson auf die unterhaltsame These, daß *Boethius's distinction between modus as a transposition scale* — an der zitierten Stelle handelt es sich um Oktavgattungen, kein Unterschied? — *and tonus as an interval mathematical defined within acoustic space was probably brought about by his desire to bring clarity to a term ...* (der Ausdruck *acoustical space* wäre vielleicht doch besser für die Aristoxenische Theorie zu reservieren; das proportionale Modell hat in der Antike nicht ein Merkmal, das irgendwie mit *space* assoziierbar wäre); man wüßte allerdings gerne, wo eigentlich eine Besorgnis von Boethius erkennbar sein sollte, daß er die doppelte Bedeutung des Wortes *tonus* für erklärens-wert gehalten haben könnte, Atkinson jedenfalls gibt keine einzige Stelle für seine *probably* These an; was er, wie nicht wenig, unbeachtet läßt, ist der Umstand, daß Boethius sich offensichtlich selbst nicht so ganz klar ist, was denn der Unterschied zwischen Transpositionsskalen und Oktavgattungen ist, weshalb er an der zitierten Stelle alle, irgendwie „brauchbaren“ Bezeichnungen anführt; eine für eher kompilierend als selbstschöpferisch vorgehende Zeiten nicht gerade untypische Art der Katalogbildung. Überlegt man sich noch ein bischen weiter, wie denn die drei Wörter „zustände“ gekommen sein könnten, wird man sich daran erinnern, was *τρόπος* heißen kann, und dann wird man finden, daß dies das Wort *modus* ist, so daß man einmal eine einfache Latinisierung hat, *tropus*, zum anderen aber eine echte Übersetzung, wie dies die Quellen von Boethius eben so hatten.

Von der These Atkinsons bleibt also weder bei Boethius noch für einen wesentlichen mittelalterlichen Rezipienten eine einzige Spur. Sie ist unbrauchbar — schließlich ist für Boethius der Unterschied zwischen einem Intervall und Oktavgattungen bzw., weil es bei Ptolemaeus eben auch

Eine direkte Spur dieser Vorgabe findet man nun in der *Musica Enchiriadis*, ed. Schmid, S. 13, 1: *Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur; ...*, woran sich die bekannte (wenn Hucbald nicht früher zu datieren ist) erste rationale Darstellung der acht Tonarten anschließt — die Definition von *inales* ist vorgängig. Klar ist, daß der Autor genau in Folge der Vorgabe von Boethius davon spricht, daß der eigentliche Name, nämlich der von Boethius an erster Stelle genannte, *modus* ist, wir aber uneigentlich auch *tonus* sagen — denn auch dieser Wortgebrauch war durch Boethius als antik üblich vorgegeben.

Man könnte diese Passage also als nicht gerade wesentlichen Hinweis auf Lektüre von Boethius verstehen, und sich um die Fragen der Strukturdefinition und eventuell ihrer Herkunft bemühen.

Hier nun aber findet man eine völlig neuartige Deutung durch Ch. M. Atkinson, *“Harmonia” and the “Modi, quos abusive tonos dicimus”*, in einem Beitrag zum internationalen Kongreß Bologna *IMSCR* 1987, veröffentlicht, offenbar unverändert, Torino 1990, III, S. 485 ff. In der Literatur scheint kein Einspruch erhoben worden zu sein. Atkinson liest aus der zitierten Stelle doch tatsächlich heraus, daß es sich hier um ein (ib., S. 485) *enigma to* — leider ungenannt bleibenden — *scholars for years*. ... gehandelt habe, das Atkinson der Lösung zugeführt haben will, weil er das Wort *abusive* in einem so rigorosen Sinne liest, wie es nie gemeint war: *Why would the author take the trouble to condemn the use of tonus when it was not only his own term of choice to describe the fundamental way in which melodies differ from each other, but was also the standard term for this phenomenon in other ninth-century treatises on music? Moreover, why should he introduce the term modus to designate melodic category, champion its use over the competing term, tonus, and then fly in the face of his own admonition? ...* usw. usw. Nun, die Antwort auf das zweite *why* ist bereits gegeben: Weil er Boethius gelesen hat, was ja wohl niemand bezweifeln kann: Und wenn er fröhlich weiter den Terminus *tonus* für Tonart¹⁷² benutzt, ohne auf die anderen Bezeichnungen ganz zu verzichten, wie andere *Dasia* Schriften ja auch, dann wird man klar folgern müssen: Eigentlich sollte man ja *modus* sagen, aber *tonus* ist die übliche Bezeichnung. Atkinson kann an nicht einer einzigen Stelle des Textes nachweisen, daß der Autor irgendein Problem, irgendeine inhaltliche Absicht mit der Angabe dieser Doppelbenennung haben könnte — daß er *tropus* an der zitierten Stelle ausläßt, wird man dadurch erklären können, daß er die Bedeutung von *τρόπος* kannte, mehr nicht (anderswo kann er dann auch das Wort *tropus* als Alternative erwähnen — man muß doch die Freude des Mittelalters an solchen „etymologischen“ Möglichkeiten als

sieben sind, Transpositionsskalen klar, so daß eine Verwechslung nur dann vorkommen kann, wenn totale Ignoranz wie im angesprochenen Alkuin zugewiesenen Text alles, aber auch alles, was es an „passenden“, d. h. mit Musik oder auch nur Klang zusammenhängenden entsprechenden Wörtern gibt, als Katalog parataktisch zusammengestellt — nun, es war ein Anfang, der zu wesentlich Höherem geführt hat, und ist damit entschuldbar; nicht entschuldbar sind Vermutungen, die in Texten nicht die geringste Entsprechung haben. Atkinson liest in den Text von Boethius Dinge „hinein“, die darin nicht enthalten sind.

¹⁷²Hier, nach Einführung der *finalis*-Lehre kann und muß man diese Bezeichnung in ihrem eigentlichen Sinne andwenden.

Stilmittel beachten¹⁷³).

Die Antwort auf das erste *why* ergibt sich also aus der lateinischen Sprache, die *abusive loquere* doch nicht im Sinne von *condemn* versteht; der Autor der *Musica Enchiriadis* wählt eine etwas andere Formulierung für das, was Boethius sagen will, der übrigens die antike Kategorie *τόνος* in dem genannten Kapitel nicht gerade so klar wiedergibt, daß das lateinische Mittelalter daraus die Meinung von Ptolemaeus hätte leicht verstehen können. Es kann also überhaupt keine Rede davon sein, daß die *Musica Enchiriadis* hier irgendwie terminologisch eine ihr klare Differenzierung hätte aufheben oder differenzieren oder sich an die antike Vorgabe hätte anschließen wollen¹⁷⁴ — wie gesagt, auch Atkinson wird nicht übersehen, daß die

¹⁷³Was ist *abusiv*? Bedauerlich ist, daß Atkinson von der immer noch exemplarischen Arbeit von E. Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jh.*, Heidelberg 1955, keine Kenntnis hat — die Veröffentlichung dieser Schrift ist, dem Herausgeber und Verlag sei großer Dank, seit 2002 kein Desiderat mehr —, denn da hätte er auf S. 5, einen Hinweis auf Isidor finden können, wenn man schon die Quellen nicht selbst liest: *Proprie autem vox est hominum vel irrationabilium animalium. Nam in aliis abusive, non proprie sonitus vox vocatur, ut vox tubae infremuit; fractasque ad litora voces. ...* Daraus wird man doch nicht schließen wollen, daß Isidor diesen übertragenen Wortgebrauch *verdammte*! Denn auch Isidor selbst folgt der „uneigentlichen“ Konvention ganz selbstverständlich, etwa wenn in der zweite *divisio musicae* von den Blasinstrumenten gesprochen wird, die, in denen *spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae ...* Man muß Isidors Gebrauch von *abusive* also in einem „etymologischen“ Sinne verstehen, daß die ursprüngliche oder eigentliche Bedeutung genannt wird, was dann von „uneigentlichen“, übertragenen abgesetzt wird — für den Wortgebrauch hat dies überhaupt keine Bedeutung!

Dies kann man auch bei Guido sehen, wenn man ed. Smits van Waesberghe, S. 127 f., liest, wo es, 27, zunächst heißt *Distinctiones ... dico eas, quae a plerique differentiae vocantur. Differentia autem idcirco dicitur, eoquod discernat seu separet plagas ab autentis, caeterum abusive dicitur.* Das ist keine *Verdammung*. Genau die gleiche Funktion hat die, nun mit etwas anderen Worten formulierte Feststellung in der *Musica Enchiriadis*, daß der eigentliche Terminus für *organum* der „feinere“ Ausdruck *diaphonia* ist, ed. Schmid, S. 37, 6 (nach abstrakter Definition des *organum*): *Haec namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus.* Er muß dann doch nicht auf den weiteren Gebrauch von *organum* verzichten.

Übrigens sagt der Autor genau an dieser Stelle seine Grundthese, daß jede Erscheinung der Melik auf der Ordnung der Töne im System beruht bzw. aus ihr folgt — und gebraucht dabei nun einmal die „korrekten“ Bezeichnungen, ed. Schmid, S. 37, 1: *Monstratum nunc, qualiter unusquisque sonus in tetracordo propria diversitate sit conditione dispar ab altero ex eorumque concordia diversae prodeant modorum seu troporum species ...*, worauf die Darlegung der nächsten Stufe dessen folgt, was aus der Anordnung der Töne im *Dasia* System eben alles hervorgeht. Wenn nun dabei genau das angesprochen wird, was ib., S. 15, dargestellt wird, nämlich wie die diatonisch verschiedene Lage des Halbtons die *virtus ... toni creet*, ed. Schmid, S. 15, 18, dann wird man auch hier eine der stilistisch zu begründenden Vielfalt von Wortverwendungen sehen können: *Modus* ist die Übersetzung von *tropus*, so daß man zur Abwechslung eben auch diese Wörter gebrauchen kann — oder sollte man aus ed. Schmid, S. 57, 13: *dinoscere qualitates sonorum atque modorum ...* einen Gegensatz konstruieren zu ed. Schmid, S. 58, 27: *Sunt ... res, quae et hoc tono et illo tono aequae congruenter recipiuntur ...?* An keiner Stelle im Text ist auch nur ansatzweise erkennbar, daß der Autor der *Musica Enchiriadis* mit *tonus*, *modus*, *tropus* ein anderes Bezeichnetes hätte aufrufen wollen oder gar können; die Stelle bei Boethius jedenfalls konnte er gar nicht direkt anwenden, die rationale *finalis*-Lehre ist selbständig entwickelt — allerdings, und das kann in Hinblick auf die Irrtümer neuer Deutung nicht oft genug betont werden, nur unter Anwendung von Grundlage der antiken Musiktheorie.

¹⁷⁴Was Transpositionsskalen, was dagegen Oktavgattungen sind, war aus dem Text von Boethius wie bekannt nicht ganz leicht zu erfahren, wenn man den Unterschied nicht von vornherein kannte: Daß der Autor der *Musica Enchiriadis* nicht an Oktavgattungen denkt, die sich zur Definition der

Musica Enchiriadis wie Hucbald (s. u., 1.8.2 auf Seite 363) auch, der zweite, dem, und dann besser, die Rationalisierung gelungen ist, ein *tetrachordum finalium* (Hucbald tut dies nicht explizit terminologisch) aufgestellt hat, aus der allein und völlig ausreichend die intervallisch skalisch rationale Struktur der Tonarten hervorgeht — den Hinweis auf die Oktavgattungen zu Anfang des Kapitels in der Schrift von Boethius berücksichtigt die Tetrachorde ja gerade nicht: Eine Verbindung zwischen den Oktavgattungen und der tetrachordalen *finalis*-Ordnung gibt (natürlich) weder die Antike vor, noch wird sie von Hucbald und der *Musica Enchiriadis* explizit gemacht.

Wenn Atkinson nach diesem klaren Interpretationsfehler darauf hinweist, daß *the ancient conception of harmonia was gaining new currency in the ninth century, and that it is within the framework of harmonia that the author of the Musica Enchiriadis both introduces the term modus and reinterprets the term tonus ...* usw. usw., und er damit nichts anderes sagen wollte, als daß zu Ende des 9. Jh. die Rationalisierung der Musik gelungen ist, könnte ihm zugestimmt werden — als neue Erkenntnis kann man das allerdings nicht verstehen, und mit dem Wortgebrauch *modus*, wofür nach Boethius ja genauso gut *tonus/tropus* stehen kann, sozusagen nachrangig, hat das erst recht gar nichts zu tun — wesentlich ist die *finalis* Lehre, und die, was Atkinson übersieht, gibt es in Byzanz eben nicht; vor allem aber, und hier entspricht seine Behauptung nicht der Wirklichkeit, wird nicht erst mit einer Einführung des Wortes *modus/tonus* — ausgerechnet für das der Antike unbekanntes Bezeichnete der *Kirchentonart!* — die Rezeption antiker Musik virulent; nein, diese „beginnt“ in der *Musica Enchiriadis* mit dem Ton-Buchstaben Vergleich! Die Rationalisierung des Tonartbegriffs durch die *finalis* Lehre setzt Wissen voraus, das Aurelian noch nicht besitzt, z. B. die klare Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton, die Byzanz nie als Bezeichnetes der Neumen kannte.

Auch Atkinson — ähnlich wie C. Floros, allerdings mit sehr viel mehr Kenntnis der lateinischen Quellen — beachtet den wesentlichen Umstand nicht, daß die Papadike den Unterschied zwischen Ganz- und Halbton anzugeben, ja explizit zu denken unfähig ist: Der Unterschied der Darstellung verschiedener Tonarten durch Transposition der konturmäßig gleichen, d. h. modulo der diatonischen Halb- und Ganztonstruktur jeweils gleichen Melodiewendung, mit der in der *Musica Enchiriadis* die skalar rationalen Unterschiede der Tonarten, entsprechend rational dargestellt werden¹⁷⁵, kennt die Papadike gerade nicht.

Kirchentonarten ja anbieten, sieht man aus der Art, wie er die intervallisch strukturellen Unterschiede darstellt, eben nicht durch die abstrakte und damit leichter handhabbare GröÙte *species diapason*; warum *leichter handhabbar*? Weil da die Unterschiede der Lagerung der beiden diatonischen Halbtöne durch eine Konsonanzgattung, einen Oktavausschnitt aus der diatonischen Grundskala, also eine antik vorgegebene GröÙe, anzugeben sind, nicht durch etwas mühselige Hinweise auf die Unterschiede, die sich bei Verschieben von identischen melodischen Konturen ergeben, sondern einfach durch Repräsentation der betreffenden Oktavgattung — und bei Boethius konnte man in diesem Zusammenhang die Achtzahl finden. Daß die *Dasia* Schriften die Bestimmung der Tonarten durch Oktavgattungen noch nicht kannten, bemerkt auch Nancy Phillips in ihrer Dissertation, *Musica Enchiriadis ...*, S. 189 f. Daß die *finalis*-Lehre Voraussetzung der Projektion auf Oktavgattungen war, dürfte klar sein.

¹⁷⁵Bei der Erwähnung der Liniennotation in den *Regulae* spricht Guido das Prinzip übrigens auch an, ed. Smits van Waesberghe, S. 120, 190: *Illud quoque, quod praedixi, valde erit utile, // Similis*

Damit übersieht Atkinson in seinen Beispielen aus der Papadike, ib., S. 487, daß es sich bei der Beschreibung des Aufsteigens um jeweils eine *φωνή* um nichts anderes handelt, als eine der vielen Darstellungen des Abzählens von erreichten Tönen — Atkinson übersieht auch, daß der Terminus *φωνή* ja *Schritt* bedeutet, d. h. daß die Papadike keinen Ausdruck, als Bezeichnetes der Neumen, für Tonhöhe, *φθόγγος* besitzt, d. h. das Abzählen war die einzige Möglichkeit, so etwas wie den jeweils erreichten Ton zu bezeichnen — mit den Tonarten als rational definierten Strukturen hat dies nichts, aber auch gar nichts zu tun, sondern mit dem reinen Formalismus des Abzählens von jeweils vier Schritten; steigt man nach oben, erreicht man den nächsten Ton in der Vierergruppe, steigt man nach unten, ergibt der gleiche Ton die plagale Nummer — wo aber findet sich der Begriff der *finalis*, rational auf das skalisch definierte Tonsystem bezogen? Daß schließlich die Papadike wesentlich später zu datieren ist, als in das 9. Jh., daß also sehr wohl hier ein, rein formaler, nämlich nicht verstandener westlicher Einfluß vorliegen kann, interessiert Atkinson natürlich ebenfalls nicht (warum hier eine Diskrepanz zur sonstigen Lehre der Papadike vorliegt, behandelt Verf. an anderer Stelle, z. B. *Zum Bezeichneten der Neumen*).

Atkinson führt, ib., S. 487 (Tardo hat diese Textstelle übrigens S. 160 publiziert), als Beispiel eine Aufstellung von Intonationsformeln an, die der Reihe nach implizit von einem ersten Ton anfangend jeweils einen Schritt, eine *φωνή* nach oben steigen; natürlich ohne Unterscheidung von Halb- und Ganzton. Dabei lautet der Text dazu, ed. Tardo, S. 160: *ἐπάνω δὲ τοῦ πρώτου εἰ ἕξῃ: χήσεις φωνήν μίαν, γίνεται δεύτερος ἦχος, οὕτως δέ*, also: *gehst du nach oben vom ersten der Reihe nach um einen Schritt, dann tritt der zweite Echos ein:*



Die hier nicht reproduzierbaren — Freunde von \TeX seien gebeten, dieses Desiderat noch zu füllen (und auch Neumenzeichen würden dankbar akzeptiert) — Intonationszeichen werden durch die großen Buchstaben in der Textzeile repräsentiert. Bei allen Übertragungen mittelbyzantinischer Neumen ist daran zu denken, daß die Grundlage die Hypothese ist, die westlichen, im Gegensatz zu denen des Ostens rational definierten Tonarten entsprächen

figurae neumas si cures inspicere, // Locis variis et modis quam diverse resonent. // Aptitudine neumarum facile intelligis, // Quo in loco, quis sit sonus in diversis lineis, // Usus tibi sit si frequens in modorum formulis. // ... Neumae similis figurae, die auf verschiedenen Stellen im Liniensystem erscheinen, klingen auch jeweils verschieden. Damit spricht Guido eine Eigenschaft der Neumen an, die grundlegend für die Gruppierung ist: Ein *porrectus* gibt die Stimmbewegung bzw. die entsprechende Tonfolge durch die „gleiche Figur“ wieder, indifferent gegenüber der Tonlage dieser Tonfolge (und in sozusagen adistematischer Zeit auch invariant gegenüber dem Ausmaß bzw. eben der diastematischen Bedeutung). Daß Guidos Terminologie von *neuma* hier der der *Musica Enchiriadis* entsprechen dürfte, ist wahrscheinlich, die „graphische“ Bedeutung dürfte hier nur in dem Sinne gemeint sein, als es eben Tongruppen gibt, die *neumae* bilden. Der Bezug auf die *Musica Enchiriadis* ist höchstwahrscheinlich, womit die Frage entsteht, warum Guido die betreffenden Ausführungen der *Musica Enchiriadis* nicht übernimmt oder weiterführt; er nutzt die Mustermelodien *Primum quaerite*

sich identisch; dies ist eine Hypothese, denn, es sei wiederholt: Die zu einer eindeutigen Übertragung unabdingbare Unterscheidung zwischen Halb- und Ganztonschritt trifft weder die Notation noch ihre „Theorie“, vornehmlich die Papadike! Das Schema wird dann durch alle vier Tonarten entsprechend durchgeführt, d. h. nach jeder Formel wird die nächste einen Schritt höher angeschrieben. Man muß allerdings auch den Anschluß lesen: *ὁμοίως πάλιν ἄνωθεν τοῦ τετάρτου ἤχου, εἰ ἐξηγήσεις φωνὴν μίαν, γίνεται πρῶτος: πῶς δὲ γίνεται, διὰ τὸ ἀναβιβάζειν ἕως τῶν τεσσάρων φωνῶν, ἢ τῶν τεσσάρων ἤχων ...*; also *wenn du vom vierten Echos einen Schritt nach oben gehst, entsteht der erste, wie er entsteht, durch das Hinaufgehen über vier Schritte bzw. vier Echoi* — die Bedeutung dieses Abzählens ist gerade nicht eine strukturelle Relationsangabe von *finalis* auf einer diatonischen Leiter, dazu fehlen alle, es sei betont, alle, notwendigen Angaben; der Autor dieses Schemas hat nichts anderes getan, als die Schrittabzählung jeweils mit den betreffenden Intonationsformeln zu garnieren, was er tut, ist, von einem beliebig gesetzten — es sei wiederholt: Eine vorgängige diatonische Struktur für *finalis* kann er nicht denken — Anfang einen Schritt nach oben gehen, womit ein neuer Ton, eine Stufe erreicht wird, der dann als *zweiter* mit dem *δευτερος* identifiziert wird, aufgrund der Bezeichnung eher trivial: Das, was als Bezeichnetes der mittelbyzantinischen, nur ansatzweise, d. h. modulo Halb- und Ganztonunterscheidung, diatonischen Notation fehlt, das Erreichte einer *φωνή*, eines Schrittes¹⁷⁶, kann damit bezeichnet werden, daß man diese „Ergebnisse“ mit den vier Zahlwörtern, also den Bezeichnungen der *ἤχοι* identifiziert — jede Voraussetzung für eine strukturell rationale Identifizierung aber fehlt; es handelt sich um einen reinen Formalismus, dessen einziger „Inhalt“ der ist, daß auch der Byzantiner Töne singt, also das Bezeichnete seiner Neumen, die gerichtete Bewegung, zerlegt in elementare Schritte — Achtung: Ohne Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton! — nicht ausreicht, Melik sinnvoll zu beschreiben (und mehr als vier „musikbezogene“ Zahlen gibt es ja nicht).

Wesentlich ist also nun, wie zu erwarten, wenn man den vierten Ton mit der *finalis d* – Achtung: Das ist nicht byzantinische, sondern westlich rationale Ausdruckweise bzw. Metasprache! — versieht, und die Intonationsformel des 1. Tons an die des vierten setzt, kommt man zu der Tonfolge: *dchaGd/edchae*, was man im Westen höchstens als *affinalis* qualifizieren könnte! Die jeweils plagalen Tonarten findet man in diesem byzantinischen Ansatz, wenn man von der jeweiligen, „authentischen“ — auch so eine Bezeichnung, die nur der Westen kennt — vier Schritte hinuntergeht, also vom ersten *aGFED/DFED* (man beachte stets, daß das byzantinische Neumensystem Einzeltöne ebensowenig als Bezeichnetes besitzt wie den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton!): Vom lateinischen System her gesehen schon etwas merkwürdig: Die plagale Tonart müßte demnach ihre *finalis* eine Quart unter der „authentischen“ *finalis* haben — merkt man denn eigentlich nicht, was für ein reiner Abzählformalismus hier vorliegt, insbesondere, wenn man nicht anachronistisch die westliche Rationalität als natürliche Denkmöglichkeit auch von Byzanz ansehen will — und das sollte man nicht tun! Man zählt in den angesprochenen Schemata Schritte ab, *φωναί*, ohne, es sei betont, ohne jeden Hinweis auf den Unterschied zwischen Halb- und Ganzton, und assoziiert die jeweils erreichten Tonhöhen — ohne den Begriff oder das Bezeichnete von *φθόγγος* zu

¹⁷⁶Wem das zu kompliziert klingen sollte, sei auf die Unterscheidung von *τάσις* und *κίνησις φωνῆς* durch Aristoxenus verwiesen.

kennen! — mit dem vier Melodieklassen; das ist doch keine *finalis* Lehre!

Die Frage, was dieser Text strukturell, hinsichtlich der vorauszusetzenden Struktur eines diatonischen Tonsystems, also von westlicher Rationalität her gesehen, überhaupt bedeuten kann, muß schon gestellt werden, wenn man, wie gesagt, nicht einfach auf die Kenntnisnahme des Fehlens rationaler Definition einer Skala, d. h. vor allem von Halb- und Ganzton in Byzanz a priori verzichten will. Dies tut jedoch Atkinson, um seine so neuartige These vorzustellen, so wird beiläufig *φθορά* einfach mit *vitium* gleichgesetzt, so daß man die Assoziation gleich merken soll — nur, daß die von der *Scolica Enchiriadis* als *vitia* definierten *Absonien* — ein byzantinischer Ausdruck? — rational durch Angabe einer skalisch definierten Leiter, konkret also durch „falsche“ Lagen bzw. Verschiebungen von Halbtönen bestimmt sind, ib., S. 488; wo findet man solche Definitionen in Byzanz? Die gibt es nicht und kann es nicht geben! Atkinson jedenfalls gibt keine Hinweise, sieht aber merkwürdigerweise auch nicht, daß man dieses Fehlen nicht einfach übergehen kann, wenn man über die Relation westlicher und byzantinischer Musiktheorie sprechen will:

Angesichts des restlosen Fehlens auch nur eines Ansatzes vergleichbarer Rationalität, erscheint es daher als grobes Fehlurteil, Aurelian und die *Commemoratio brevis* einfach in einen Topf mit der Papadike zu werfen, weil diese Schriften *all are practical manuals for singers. All teach a system of chant classification whose categories ... share the same nomenclature and are demonstrated in the same way, namely, by melodic formulas.* Atkinson übersieht, neben Anderem, daß der wesentliche Inhalt der Papadike die — nicht rationale! — Erklärung der Bedeutung der Neumen ist. Und zu den Formeln gibt die Papadike ausschließlich die Intonationsformeln an; wo gibt sie Psalmodieformeln, zudem auch noch in rational definierten Einzeltonzeichen an, wie das die *Commemoratio brevis* tut? Ja, wo versucht sie, typische Melodien zu beschreiben, um die Typik zu verstehen, wie dies Aurelian tut?

Der *Commemoratio brevis* geht es um klare Darlegung der Psalmodieformeln, wo gibt es das in der Papadike? Jedenfalls stellt Atkinson keine neue Erkenntnisse entsprechender Art vor, neue Deutungen o. ä. Wo gibt es in den byzantinischen Schriften Diskussionen über die tonale Zuordnung individueller Melodien in der Papadike? Das gibt es nicht, das aber ist das große Problem der westlichen Musiktheorie! Wo gibt es eine Formulierung, die der der *Commemoratio brevis* — und aller anderen westlichen Schriften entsprechenden Inhalts — in der Papadike gleichkommt, wie ... *videatur et maxime, cuiusque cantus attendatur finis, in quo cuiusque toni proprietates evidentius claret verbi causa ... Hae quidem antiphonae simili principio ordiuntur, sed mox in processu discrepant et una secundi, altera quarti toni melo deputanda apparet. ...* (es geht um die Antiphonen *A bimatū et infra* und *Ambulant mecum*)? Welcher byzantinische „Theoretiker“ könnte so diskutieren? Diese grundlegenden Unterschiede kann man doch nicht vom Tisch wischen: Nein, in der *Commemoratio brevis* werden Tonarten nicht durch (Intonations)Formeln bestimmt, nein, es werden die für die, abstrakt durch den skalischen Bezug auf die *finalis* definierten, *toni* typischen Psalmodieformeln mit Hinweis auf mögliche Varianten (als einzelne Ausnahmen) mitgeteilt, das ist doch etwas völlig Anderes! Hier liegt eine abstrakte Klassenbildung, definiert durch *finales*, die auf eine abstrakt, rational und vor allem vorgängig definierte diatonische Skala bezogen sind, vor,

nicht etwa eine Repräsentierung von Tonarten durch Formeln — daß die Intonationsformeln als notierte Namen mitgeschleppt werden, weiß man, nur müßte man vor einer Überinterpretation die Frage beantworten, welche strukturelle Bedeutung sie denn haben könnten, und da muß die Antwort lauten — wenn man die Texte liest —: Eine strukturelle Bedeutung haben sie nicht und können sie nicht haben: Als Definition der diatonischen Kontextbedingungen der *finalis* E z. B. können sie nicht verwendet werden; soll man das alles großzügig übersehen, den zentralen Unterschied zwischen rationalem und vorrationalem Denken über Musik (hier ist nicht das neueste Produkt der Einfallskraft von M. Haas gemeint, wo solche Dinge nicht zum musikbezogenen Denken zu gehören scheinen)?

Daß Aurelian ein noch vorrationales Stadium der Bemühung um Musiktheorie repräsentiert, macht seine Schrift doch nicht zu einem der Papadike vergleichbaren Handbuch für die Praxis — Atkinson scheint nicht bemerkt zu haben, daß Aurelian nicht nur Boethius „aus-schreibt“, sondern auch ausdrücklich auf die antike Musiktheorie als die Grundlage verweist, durch die der Sänger der Liturgie sich vom bloßen *cantor* zum echten *musicus* wandeln kann — wo gibt es denn das in Byzanz? Das gibt es eben nicht. Und was macht Aurelian eigentlich? Er erklärt die Klassifikation nach Tonarten, völlig anders als die Papadike, die das nämlich gar nicht tut — wenn Atkinson einen byzantinischen Tonart kennt, möge er diesen möglichst bald der Öffentlichkeit vorstellen —, und gibt dazu noch die Differenzen, die durch die neunte Muse repräsentiert werden, an, als Unterklassifikation. Die Tonarten als Klassen sind dabei in einer nicht leicht rekonstruierbaren Weise abstrakt, erklärt werden typische Beispiele, aus denen man die jeweils zu wählenden Psalmodien lernen soll — wo gibt es denn so etwas in Byzanz? Also, diese absoluten, wesentlichen und für die Weltmusikgeschichte zentralen Unterschiede einfach zu ignorieren, ist für historisch adäquate Betrachtungsweise der Texte ausgeschlossen, denn trotz seiner „Vorrationalität“ ist Aurelians Intention an keiner Stelle mit der einer Papadike zu vergleichen, es handelt sich um völlig verschiedene Konzeptionen: Aurelian versucht eine Erklärung der Tonartenklassifikation — allerdings, ja, das stimmt, es handelt sich bei der betreffenden Musik jeweils um liturgische Musik; nur das dürfte kaum reichen für solche Ignorierung der Unterschiede.

Daß Atkinson nicht nur diese, sondern den absoluten Gegensatz beider Musikkulturen in seinem Bemühen, eine falsche Textinterpretation plausibel zu machen, übersieht, ergibt sich auch daraus, daß er, ohne den vorangehenden Kontext zu beachten, aus der Formulierung, ed. Schmid, S. 15, 17: *Primam dispositionem cum cecineris, poteris dinoscere, quia vis primi soni ... primi toni virtutem creet, ... Secundam cum cecineris, senties tonum deuterum a sono ... gubernari. ...* gleich auf eine direkte Parallelität zu dem von ihm zu Anfang zitierten byzantinischen Formalismus schließt: Nur, wo wird da, wo wird in irgendeiner der „theoretischen“ Schriften in Byzanz eine konturmäßig identische *neuma* durch das rational definierte Tonsystem systematisch verschoben, zur Darlegung der Rolle des Halbtons in einer diatonisch verschobenen melodischen Kontur?

Die aneinandergereihten Intonationsformeln werden gerade nicht jeweils verschoben, denn wo, das sollte man doch nicht einfach übersehen, wird die jeweilige Lage des Halbtons als kennzeichnend für die Unterschiede der Tonarten formuliert? Nirgendwo! Was die *Musi-*

ca Enchiriadis hier leistet, ist die moderne Tonartdefinition, nämlich durch den funktional herausgehobenen Finalton, die Tonika, die *finalis*, die allein und nur durch ihre Stellung im diatonischen System in dieser Weise die Tonartklasse repräsentieren kann — wo gibt es das denn in Byzanz? Man sollte wirklich nicht eine der größten Rationalisierungsleistungen westlicher Musiktheorie durch Verzicht auf inhaltlich totale Unterschiede in solcher Weise verkennen, wie dies, neben Floros, auch Atkinson exemplarisch vorführt: *Hae quattuor descriptiunculae, dum solo ab invicem semitonio vel tono, i. e. armonico spacio, distant, eo solo a genere in genus singulae transponuntur. ...*, ed. Schmid, S. 15, 15: Hier liegt der grundlegende Unterschied zwischen der westlichen, rationalen Tonartenlehre und den byzantinischen Formalismen — wo und wie wäre denn die Papadike fähig, von Transposition der identischen *neuma* zu sprechen, daß durch die Verschiedenheit der jeweiligen Lage von Halb- und Ganzton die Tonarten charakterisiert sind? Das ist doch nicht einfach zu übersehen! Auch Atkinson setzt die durch die lateinische Musiktheorie mühsam gewonnene Rationalität der Definition des melischen Materials, das ja eine für seine Eigenschaft als Material wesentliche Ordnung besitzt, die Skala, die wieder auf Intervallen beruht, einfach als trivial voraus. Genau das ist nicht der Fall: Byzanz hat eine solche Rationalität, überhaupt das Verstehen, was denn nun ein Tonsystem eben rational durch Halb- und Ganzton definiert, erst durch Einfluß von Zarlino erreicht! Soll man das einfach übersehen, um völlig neue Erkenntnisse vorstellen zu können?

Insofern ist es eine einfach falsche Behauptung, wenn Atkinson, *ib.*, S. 489, von *the close affinity of the Musica enchiriadis's usage of the term tonus with that of other ninth-century Western treatises, and with the concept of échos in the Byzantine papadikaí* spricht: Nichts davon ist richtig, denn das Konzept von Tonart in der *Musica Enchiriadis* ist von der ersten Seite der Schrift an durch die *finalis*-Lehre bestimmt; auch Atkinson wird kaum in gleicher Weise übersehen können, wie er wesentliche Literatur zu dem Problem der Rationalisierung kavaliersmäßig übersieht, daß der Ausdruck *tetrachordum finalium* darauf beruht, daß die Töne skalisch rational definiert sind, und daß keine byzantinische Schrift eine rational definierte Skala kennt, ja sie kann sie nicht kennen. Erst recht kennt sie nicht eine als Basis der gesamten Theorie verstandene rational definierte Skala, wie dies für die *Musica Enchiriadis* doch grundlegend ist: Die *Musica Enchiriadis* basiert ihre gesamte Darlegung, einschließlich des *organum* absolut auf der Struktur der durch rational bestimmte Intervalle definierten Skala, einem Tonsystem, das nicht intuitiv irgendwie da ist, sondern eben bewußt nach antiker Vorgabe definiert wird, als Materialordnung der Musik angesehen.

Daß Atkinson wesentliche Literatur übersehen hat, wenn er diese grundlegende Disposition der westlichen Musiktheorie nicht erkennt — Hucbald geht von der Intervalldefinition aus, klassifiziert erst die Intervalle, und baut daraus dann die Skala auf, während die *Musica Enchiriadis* sofort mit der Skala und ihrem diatonischen Aufbau beginnt, rational sind beide —, wird deutlich, wenn er auf die Zitate aus antiker Literatur in der *Musica Enchiriadis*, u. a. das initiale Zitat des Adrastschen Vergleichs verweist (man sollte, wenn man diese Herkunft nicht kennt, wenigstens den Inhalt beachten und das, was die *Musica Enchiriadis* daraus gemacht hat — da besteht nämlich nicht die geringste Diskrepanz zur Definition des

tonus, der eigentlich *modus* heißt): Hätte sich Atkinson um die Kenntnis der einschlägigen Literatur bemüht, so wäre ihm der Fehler erspart geblieben, die Bedeutung der Rationalität für diese Theorie einfach zu übersehen: Mit der Zitierung des Adrastschen Vergleichs nach Chalcidius läßt der Autor der *Musica Enchiriadis* erkennen, wie zentral für ihn der als (skalisch geordnetes) Element definierte Einzelton ist — ein Konzept, das ausschließlich aus der antiken Theorie zu entnehmen war, das aber noch für Regino, erst recht für Aurelian nicht geläufig war; es sei betont, daß es sich hier um ein geistiges Konzept, eine rational definierte Größe handelt, es geht nicht darum, daß Aurelian etwa keine „reinen“ Tonhöhen gesungen hätte, das wäre eine absurde Folgerung: Was ihm fehlt, ist die rationale, bewußte Definition des Einzeltons! Erst durch Verstehen dieser Grundlage antiker Theorie der Melik wird deren inhaltliche Rezeption möglich, nämlich im Sinne des Wortes *denkbar*! Und genau das hat der Autor der *Musica Enchiriadis* verstanden, wenn er, anders als Hucbald, die Elementnatur des Einzeltons dezidiert an den Anfang seiner Schrift setzt (auch Nancy Phillips scheint nicht gesehen zu haben, daß diese Betonung nicht so irgendwie eine „rhetorische“ Herhorhebung bedeutet, sondern eine wesentliche Erkenntnis: Der Einzelton ist Element der „ablaufenden“, konkreten Melodie).

Es kann nur als geradezu exemplarisch absurd gewertet werden, wenn man den klar von den Tönen als Elementen, die in für die Musik notwendiger Ordnung stehen ausgehende Systematik der *Musica Enchiriadis* als dadurch aus zwei Teilen bestehend postulieren will, daß irgendwann dem Autor dieses Textes der Einfall gekommen wäre, er müsse die Tonarten — und er spricht an keiner Stelle über andere Tonarten¹⁷⁷, d. h. die *Musica Enchiriadis* ist

¹⁷⁷Das für einige Deuter so verwunderliche Nebeneinander von — durchgehend, und wie die *Commemoratio brevis* zeigt auch allgemein gemeintem — *Dasia* System (das Bezeichnete nach den Zeichen genannt) und einem Oktavsystem mit einem Nebeneinander von verschiedenen Einflüssen, byzantinisch und antik, zu identifizieren, heißt nicht nur, den Bock zum Gärtner zu machen, denn Byzanz weiß von skalisch definierten Einzeltönen nichts, sondern auch, das System und seinen historischen Kontext mißzuverstehen: Bei den *descriptions* der Konsonanzen, ed. Schmid, S. 25 ff., kommt es primär darauf an, die Gattungen, die *species* darzulegen, dies geschieht graphisch sichtbar dadurch, daß als „Schlüsselbuchstaben“ nicht die *Dasia* Zeichen, sondern die diatonisch wesentlichen Intervalle Halb- und Ganzton erscheinen, also Intervalle als das Wesentliche verstanden werden. Bei den beiden kleineren Konsonanzen funktioniert dazu die Angabe der entsprechenden *Dasia* Zeichen in den jeweiligen „Stimmen“, bei den Oktaven funktioniert das nun nicht mehr — nur, rekuriert hier die *Musica Enchiriadis* etwa auf antike Zeichen? Nein, das tut sie nicht, sie wählt als Schlüsselbuchstaben ein neues System, das, graphisch klar, nun die Oktavidentität kennzeichnen soll.

Und man sollte nicht ganz übersehen, daß, wenn auch mit unvergleichlich besserem Ergebnis als die *Alia Musica* in ihrer ersten Schicht, die *Musica Enchiriadis* noch mit der Zeit der Rationalisierung verbunden ist, also einmal wohl kaum ein vollständig mit *Dasia* Noten bezeichnetes Gradualbuch vorlag, ja eine auch nur annähernd vollständige Anwendung der Zeichen in dieser Weise gar nicht gedacht war, auch die *Commemoratio brevis* führt nur sehr partiell, eben hinsichtlich der Bestimmung der korrekten Psalmodie eine konkrete Anwendung durch. Die Diskrepanz des Systems mit der Wirklichkeit mußte also nicht so virulent werden, wie dies dann, zwangsläufig für Guido und Hermann der Fall sein mußte. Die Erfinder des *Dasia* Systems hatten noch keine Klaviertastatur, an der sie ihr System ausrichten konnten — diese Formulierung meint nicht, daß Guido eine Tastatur als körperlich klangliche Repräsentierung des Tonsystems besaß, er konnte aber bereits auf weitreichenden Erfahrungen der totalen „Verschriftlichung“ der liturgischen Melodien insgesamt basieren

in ihrer Gesamtanlage von Anfang an eindeutig auf das rationale System von Einzeltönen, deren skalischer Anordnung und der Bildung der höheren Strukturen ausgerichtet; dabei fällt natürlich auf, daß sie trotz dieses systematischen Fortschreitens von der Basis zu komplexeren Gebilden zunächst gewisse Größen und Termini einfach voraussetzt — ein „Kinderbuch“ ist so wohl nicht angelegt:

So findet man nach der Erörterung der *ptongi*, die dann durchweg auch als *soni* erscheinen können, ohne daß hieraus irgendwelche tiefen Dichotomien konstruiert werden können, also nach der allgemeinen Darlegung des Prinzips der *propria naturalitatis suae qualitas*, ed. Schmid, S. 4, 13, daß dann deren strukturelle Erklärung folgt: ... *secundus deuterus, tono distans a proto; Tertius tritos, semitonio distans a deuterio ...*: Das Begriffspaar von Halb- und Ganzton wird also vorausgesetzt, zunächst nicht näher erläutert, was Hucbald etwas anders macht, indem er an die Erfahrung mit den elementaren Schritten der liturgischen Melodien anknüpft, ed. Chartier, S. 158, 7: ... *cum sibi duae voces brevissimo valde iunguntur spatio, ut vix aliquando discrimen inter eas sentiri possit. ...*¹⁷⁸

Hucbalds Vorgehen könnte man insgesamt als sinnvoller bezeichnen, wenn er erst die Intervalle klassifiziert, dann die dadurch skalisch bestimmten Töne erklärt, und schließlich, ebenfalls vor den Tonarten nochmals, wie zitiert, eingehend die beiden für die Diatonik, eben das Tonsystem so essentiellen Intervalle Halb- und Ganzton erläutert. Für beide Texte, das sollte man unbedingt beachten, ist aber das rational¹⁷⁹ definierte Tonsystem die als solche erkannte und formulierte Grundlage aller weiteren Aussagen, insbesondere derer zu den Tonarten — wo gibt es eine solche Disposition in Byzanz? Da wird an keiner Stelle erst das Tonsystem an sich aufgestellt, aus dem dann die Tonarten rational durch Halb- und Ganztonanordnungen definiert „herausgeschnitten“, bzw. zunächst durch die *finales* auf dieses Tonsystem projiziert werden. Das kann man doch nicht einfach übersehen; hier handelt es sich um einen totalen Gegensatz der Möglichkeit und Art, musikalisches Materials zu denken, nämlich den Gegensatz zwischen rational und intuitiv.

Daß der Name *tonus* im Sinne des bestimmten Intervalls nach dem Erkenntnisstand der *Musica Enchiriadis* und Hucbalds ausgerechnet mit *tonus* als Bezeichnung für „Tonart“ hätte verwechselt werden können, daß die Autoren der Texte irgendwo das zwingende Bedürfnis gespürt hätten, einer solchen Verwechslung vorzubeugen, ist jedenfalls aus den wirklich rationalen Texten nicht herauszulesen; dies ist schon deshalb zu erwarten, weil im Fall der Intervalle ja ein Begriffspaar besteht, ein *semitonus*, eine „halbe Tonart“ jedenfalls fällt keinem dieser Autoren auch nur als potentiell zu bekämpfender Irrtum ein. Also sollte man

und der Formulierung eines einfachen Auszugs aus dem antiken System, wie es Hucbald endgültig erreicht hatte.

¹⁷⁸Wer der seltsamen Meinung ist, Hucbalds Kenntnisse beruhten nicht auf rationaler Theorie, also auf Antikenrezeption, und zwar durchgehend, der sollte erst einmal erklären, was ohne solche Kenntnisse die Diskussion um kleinen und großen Ganzton bedeuten sollte; das konnte man nur erfahren, wenn man ein wenig Ahnung hatte von den Hintergründen.

¹⁷⁹Es mag lästig sein, dieses Wort immer wieder lesen zu müssen — gerade hierin liegt aber die, in Hinblick auf Byzanz so bedeutsame Leistung der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters; wie man sieht, muß ausgerechnet diese Leistung auch heute noch gegenüber Deutern aller Art besonders betont werden.

auch hier, etwas anders als Atkinson das tut, die Texte in ihren Aussagen beachten.

Verfolgt man, wie im Folgenden skizziert, die Disposition der *Musica Enchiriadis* bis zur rationalen Erklärung der Unterschiede der Tonarten, findet man einen klaren, systematisch vom Stoff abhängigen Gedankengang, der jeweils aus dem vorausgehenden Einfacheren das Komplexere aufbaut, aus den Tönen das Tetrachord, daraus das System, daraus dann die Tonarten, durch Verschiebungen der gleichen melodischen Kontur auf eben diesem System; dann dürfte auch der Einfältigste begriffen haben, wie die Tonarten mit der Diatonik zusammenhängen, ja aus ihr abzuleiten sind.

Dann (nach Hinweis auf die Natur des Einzeltons) wird nämlich klar, daß nach der Darlegung der intervallischen diatonischen Struktur des Tetrachords in der *Musica Enchiriadis* nun das gesamte System aufgebaut wird, ganz logisch und zwar nach der Art des Aufbaus des antiken Systems, das bekanntlich auch aus Tetrachorden aufgebaut wird, wenn auch nicht aus „symmetrischen“ (in Bezug auf die Lage des Halbtons — d. h. auch zu dessen Definition benötigt man unausweislich die klare Kenntnis dieses Unterschieds, also genau dessen, was Byzanz bis ins 16. Jh. nicht bewußt geworden ist — sollte man das wirklich nicht beachten?). Eine solche Anlage ist für byzantinische „Theorie“ ausgeschlossen, so etwas gibt es nicht — natürlich gibt es ein Tonsystem, aber eben nicht als bewußte, rationale Struktur, die auch noch aus Elementen zusammengesetzt wird!

Da lernt man nun auch Namen der Tetrachorde kennen, von denen ja wohl nur einer die Bezeichnung *finalium* besitzt — das von Atkinson angeführte byzantinische Beispiel kennt eine solche, zum Aufbau eines Tonsystems unabdingbare Differenzierung verschiedener Tetrachorde bekanntlich nicht — auch intuitiv ist man da unfähig, etwas wie ein Tonsystem auch nur zu denken. Nach Erklärung dieser Systematik geht es weiter, ed. Schmid, S. 7 f., mit der Frage *Unde dicatur tetracordum finalium et ceterorum*, auch dies setzt den Aufbau des Tonsystems aus lagemäßig verschiedenen Vierergruppen voraus, und natürlich haben die *finales* Töne besondere Bedeutung, ed. Schmid, S. 7, 2: *Terminales sive finales dicuntur, quia in unum ex aliquem ex his quattuor melos omne finiri necesse est* . Das ist die Grundregel der *finales* Lehre — auch Atkinson kann keine byzantinische Quelle nachweisen, die dieses Postulat stellt, warum nicht? Nun, weil auch diese Lehre strikt von der rationalen Erklärung des Tonsystems abhängt — man muß doch wissen, daß es verschiedene Tetrachorde gibt¹⁸⁰. Und dann folgt nun wirklich klar: *Etenim primi toni melum et subigalis sui sono ... archoo regitur et finitur. ...* Klar ist, daß der Autor hier natürlich voraussetzt, was *tonus* ist, nämlich Melodiekategorie, denn es geht ja zunächst „nur“ um die Erklärung sozusagen der Etymologie des *tetracordum finalium* , wie die Struktur ist, wird noch nicht verraten; der Autor denkt höchst logisch seinem Stoff entsprechend — nur muß solche Logik der Darstellung nicht unbedingt auf ein Kinderbuch oder die Beachtung entwicklungspsychologischer Kriterien deuten, zumal der Autor wahrscheinlich die tiefen diesbezüglichen Erkenntnisse von Piaget und anderen wie M. Haas noch nicht kannte, sondern nur seinen Stoff, der klare

¹⁸⁰In Zusammenhang mit der Erörterung der unzulänglichen Darstellung byzantinischer „Theorie“ durch C. Floros in Zaminers Geschichte der Musiktheorie muß, leider, auf dieses Problem im folgenden Abschnitt näher eingegangen werden: Hier kann festgehalten werden, daß ein Begriff wie *finalis* in Byzanz — trivialerweise — fehlt.

Darstellung geradezu erzwingen konnte.

Nach weiterer Darlegung der Struktur des Tonsystems auf der Ebene der Tetrachorde in ihrer Verschiedenheit folgt eine kurze Darstellung des Phänomens, daß das Tetrachordum der *finalis* für alle Tonarten „zuständig“ ist, also das Problem, daß vier *finalis* acht Tonarten entsprechen — durchaus eine Frage des Tonsystems, denn als Grund muß der jeweilige Ambitus angegeben werden, den man auf der Leiter findet, ein plagaler Ton erstreckt sich auf einen anderen Rahmen im System als ein authentischer. Auch hier ist die Darstellung voll an die Erklärung des Tonsystems gebunden, an nichts anderes.

Daß nach diesen Erklärungen wieder auf den einzelnen Ton zurückgegangen wird, ergibt sich aus einem gegenüber der Antike nun wirklich neuartigen Ansatz: Der, der an Musik interessiert ist, soll die Intervalle bzw. das Tonsystem beherrschen, für die *Musica Enchiriadis* ist dies natürlich die Beherrschung der *propria vis cuiusque soni*, ed. Schmid, S. 10, 1; dazu recht nützlich ist, daß man jeden Ton entsprechend seiner Nachbarschaft kennt — nein, das ist nicht eine Darstellung von Musik durch Formeln, sondern eine klare Vorwegnahme bzw. die Grundlage der entsprechenden Forderung von Guido: Wie lerne ich das diatonische System am besten? Indem ich die einzelnen Töne entsprechend ihrer skalisch diatonischen Nachbarschaft lerne, z. B. den Halbton des dritten Tons, den Halbton unter der betreffenden *finalis*, durch die Wendung *FEF*, denn diese Nachbarschaft hat kein anderer Ton in der betreffenden Stellung; Und so wird man den ersten Ton — als skalischen Einzelton, darum geht es! — natürlich gut durch *DFED*, nämlich das Phänomen *kleine Terz über der finalis* lernen, oder nicht? Man soll — ein Wunsch an alle, die mit Musik zu tun haben — bei jedem Ton, den man singt, klar wissen, welcher Ton der Skala das gerade ist; es geht um korrektes, rationales Wissen als eigentliche Aufgabe: Wie schon anderswo gesagt, kann man das als Erweiterung der Intention von Musiktheorie bei Boethius und Augustin ansehen, beide setzen ein natürliches Gefühl des Erkennens z. B. von Konsonanzen jedoch einfach voraus; daß das korrekt zu lernen sei, interessiert diese Theorie nicht.

Damit ist der erste Abschnitt der Stoffdarstellung in der *Musica Enchiriadis* erledigt: Der Musikinteressierte — es sei nochmals betont, die Formulierung ist allgemein, nicht auf Sängerpraxis berechnet! — beherrscht damit das Tonsystem, was er auch singt, er kann bei jedem gesungenen Ton angeben, welcher Ton des Systems das ist: Er beherrscht das Tondiktat, wenn man eine moderne Disziplin des Konservatoriums zur Verdeutlichung heranzieht, also etwas, was vielen Musikwissenschaftlern systematisch abgeht, vielleicht haben sie deshalb so große Schwierigkeiten mit dem Verstehen der Klarheit dieses Textes — übrigens sind auch die Forderungen Hucbalds identisch: Der Musikinteressierte soll die Intervalle und dann das Tonsystem als Grundlage beherrschen, ed. Schmid, S. 11, 1: *Sic itaque sonus quisquis dum suo semetipsum nomine canit, facile in canendo sentitur, quis ille vel ille sit. ...*¹⁸¹.

¹⁸¹Den *Lehrpreis* des Landes Baden-Württemberg würde man demnach dem Autor der *Musica Enchiriadis* wohl zuerkennen dürfen; nur ergibt sich die Klarheit aus einem klaren Konzept der Struktur des melischen Materials der Musik, nicht durch Unterricht bei pädagogischen *Bachelors* — ob die Verantwortlichen wohl schon einmal gehört haben, daß das *baccalaureus* ist, und was eine derartige Anpassung ausgerechnet der deutschen Universität an das bedeutet, was sich pädagogische Wissenschaft nennt?

Übrigens ist diese Forderung nach Beherrschung des Tonsystems nicht etwa ausschließlich durch die natürliche Forderung nach korrektem Singen der liturgischen Melodien begründet!

Wie man erwarten kann, folgt nun die Darstellung komplexerer Strukturen, nämlich aus der Struktur des Tonsystems; es sei nochmals betont, eine solche Ordnung auch nur zu ahnen, ist ein byzantinischer „Theoretiker“ von vornherein völlig unfähig; er kennt kein rational definiertes Tonsystem als Ordnungsstruktur an sich! Nun kommt man also zum Ausgangspunkt der seltsamen Interpretation von Atkinson, ed. Schmid, S. 13, 2: *Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur ...*, woran sich die — für Byzanz völlig unerhörten, unvorstellbaren — raumanalogen Schemata anreihen, in denen nun wirklich verständlich für — offenbar fast — jedermann, nur zu zeigen oder konstruieren ist, wie die verschiedene Lage der Halb- und Ganztöne in Relation zu den jeweiligen *finalis* steht, also wie die rationale, es sei betont: rational skalische, nämlich diatonische Charakteristik der Tonarten zu begründen ist, d. h. kurz gesagt, wie die diatonische Struktur die Tonarten generiert, und wie man das durch diatonisches Verschieben der gleichen Melodiekontur merken kann. Man könnte dies vergleichen mit dem Wechsel des gleichen Themas von einer Dur-Version zu einer in Moll, von C-Dur auf a-Moll z. B.: Wer das nicht merkt und die rationalen Gründe dafür erkennt, ist unfähig, eine der großen Rationalisierungsleistungen des lateinischen Mittelalters adäquat einzuschätzen: Es dürfte klar sein, daß die *finalis* Lehre in direktem Zusammenhang mit der Struktur des *Dasia* Systems stehen muß. In Byzanz kann es dafür, auch in der Zeit der mittelbyzantinischen Notation keine Entsprechung geben. Die Vier- bzw. Achtzahl ist eine rein formale Parallele.

Wie man bei Verfolgung dieser klaren Disposition des Stoffes auf die Vorstellung von Atkinson geraten kann, daß die *Musica Enchiriadis* hier irgendwie plötzlich eine andere Vorstellung von Tonart eingebracht haben wollte, ist schon deshalb unverfindlich und nicht nachvollziehbar, weil die antike Vorgabe ja von Oktavgattungen spricht — oder, um es noch komplizierter zu machen: Hier liegt ein Problem der Darstellung von Boethius, von Transpositionsskalen vor. Das macht doch völlig klar, daß die terminologische Anbindung der *toni* an die oben zitierte Stelle von Boethius, der Katalog von möglichen Bezeichnungen, nur rein sprachlich, „etymologisch“, aber nicht inhaltlich erfolgt sein kann, schon weil die *Musica Enchiriadis* und ihre Gruppe die Zuordnung von tonarten zu Oktavgattungen nicht kennen, sie basiert ihre Rationalisierung auf der Vierzahl, der Anzahl von Tönen im Tetrachord (ein Zufall?): Das Konzept, das Material, also die diatonische Skala rational darzustellen ist völlig abhängig von der antiken Musiktheorie, die Praxis des Chorals war ausweislich Aurelian und noch Regino nicht fähig zu einer solchen Rationalisierung — warum sollte sie es auch sein, die Choralpraxis ist hunderte von Jahren ohne solche Theorie ausgekommen, in Byzanz noch wesentlich länger! Der Begriff der Tonart allerdings, den man schließlich in der Antike gar nicht finden konnte, stellt eine Eigenproduktion dar, aufgebaut auf dem Fundament des rational definierten Tonsystems, dessen Prinzip man wie gesagt nur von der Antike übernehmen konnte; von Byzanz konnte man dafür ausweislich der byzantinischen „Theorie“ nichts übernehmen (außer der auch noch absolut gesetzten Achtzahl).

Ja, aber, es wurden doch die Intonationsformeln übernommen und die griechischen Aus-

drücke! Ja, sicher, das ist geschehen, nur sind die byzantinischen Tonarten durch *finales* nicht erklärt, denn der „Theorie“ fehlt die dazu notwendige Rationalität des Tonsystems, ja es fehlt eben ein bewußtes Tonsystem, nichts weniger! Und es wird ja wohl niemand behaupten können, daß die *ἐνεχρήματα* intervallisch die skalisch diatonische Struktur der *ἤχοι* adäquat repräsentieren könnten oder würden. Deshalb konnten sie auch problemlos übernommen werden, als sozusagen „vertonte“ Namen der Tonarten: Die Übernahme des Oktoechos aus Byzanz ist unstrittig, das Problem ist aber, was man eigentlich übernommen hat, ja übernehmen konnte: Einen abstrakten Tonartbegriff konnte man in Byzanz nicht finden, erst recht nicht die *finalis* Lehre, denn die basiert auf der Existenz einer rational definierten diatonischen Skala, ohne diese „funktioniert“ es nicht¹⁸²

¹⁸²**Neueste Erkenntnisse zum Ursprung der Kirchentonarten oder des Tonsystems** Die von J. Caldwell, *Modes and modality*, S. 36, in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe*, 2002, wieder in geradezu exemplarischer Nichtachtung vorliegender Literatur formulierte Behauptung *The simplistic assertion (not found, needless to say, in the writings of reputable scholars) that Gregorian chant ‘has’ modes while others do not clearly contradicts the view that the modes were imposed on a Gregorian repertory not designed for them. ...*, ist nicht nur ein Beweis für eine offenbar so gemeinte überlegene, ja absolute Kenntnis des ursprünglichen Gregorianischen Chorals, sondern auch ein Zeichen dafür, daß sich der Autor offenbar keine weiteren Gedanken gemacht hat, was denn nun eigentlich *modes* sind — in einer vorrationalen Zeit, und dies ist auch noch die Zeit der mittelbyzantinischen *Papadike* (daß es dazu Studien gibt, scheint Caldwell ebenfalls unbekannt geblieben zu sein — aber, das sind dann natürlich *not reputable scholars* , wen er damit wohl meint?) gibt es keine rationale Definition des Wesens von *modes* . Dieses Wort ist also nicht einfach als klar definierte Platonische Idee, als überall und jederzeit gleichartige Erscheinung der Ordnung musikalischen Materials, zu interpretieren oder gar zu verwenden. Damit ist notwendig zu fragen, was denn das eigentlich für *modes* waren, die *imposed on a Gregorian repertory* worden sein sollen; was für eine Definition von *mode* setzt Caldwell hier eigentlich voraus? Er wäre wohl der erste und einzige, der weiß, was für Begriffe von *mode* vor 800 in liturgischer Musik im ganzen (alten) Reichsgebiet so existiert haben könnten — es weiß doch niemand, ob es überhaupt Tonarten in einer einigermaßen rationalisierbaren Natur gegeben hat; von Byzanz weiß man keine Strukturen, sondern nur die Existenz von acht Klassen von Melodien; im Westen gibt es, nach 800 belegt, klar tonartlich bestimmte Psalmodieformeln, also Melodiegestalten, denen man eine Zahl zuordnet. Das Vorgehen von J. Caldwell ist von der, euphemistisch als anachronistisch zu qualifizierenden Vorstellung bestimmt, daß ein Wissen um rational definierte skalische Ordnungsstrukturen der Melik immer existent gewesen sein müssen, daß man also die Tradition von *Kirchentonarten* vor der Rationalisierung der Musik, ein Caldwell offenbar unzugänglicher musikhistorischer Begriff, allein durch Konstruktionskasuistik im diatonischen System erklären könnte; wenn F. A. Gevært diese Vorstellung hat, ist das nicht vorzuwerfen, für neuere musikwissenschaftliche Mediävistik sollte dieses stillschweigende Voraussetzen einer nur scheinbar selbstverständlichen Denkmöglichkeit musikalischen Materials ein Ende gefunden haben.

Rational definierbar, d. h. unabhängig von Gestaltbindungen, von der Bindung an Formeln o. ä. sind *modes* eben erst und allein in der Geschichte des Gregorianischen Chorals, ja engstens damit verbunden, denn auch Caldwell wird einräumen müssen, daß Aurelians Erklärungen der Tonartenzugehörigkeit von Antiphonen etc. die gleiche Klarheit und Rationalität besitzt wie die von Regino, nämlich keine. Insofern ist die Aussage, daß nur der Gregorianische Choral, wenn man ihn als die

Musik nimmt, die seit dem 9. Jh. die Rationalisierung ja wohl nicht nur begleitet, sondern ausmacht, Tonarten besitzt, sehr wohl eine sinnvolle Aussage, wenn auch vielleicht nicht von einem im Sinne der auffällig eingeschränkten, vielleicht ja asketisch zu verstehenden Literaturkenntnis von Caldwell *reputable scholar*.

Insofern erscheint auch seine Aussage, ib., *the concept of mode is not dependent on such theory, but the theory of pitch relations, at least in the Middle Ages, always takes cognizance of modes*. ..., recht merkwürdig: Erstens gehört die byzantinische Kirchenmusik wohl zur Kategorie der Musik des Mittelalters — und wie, darf gefragt werden, definiert eigentlich die *Papadike* oder der *Hagiopolites* die Kategorie Tonart? Verständlich, erkennbar und rational bestimmbar? Natürlich ist auch J. Caldwell völlig unbekannt geblieben, daß noch die mittelbyzantinische Notation, die ja als diastematisch gilt, den Unterschied zwischen Ganz- und Halbton nicht angeben kann, nicht als Bezeichnetes kennt — das hat schon, Caldwell natürlich unbekannt, Stumpf ausdrücklich bemerkt; was das für konzeptuelle Folgen hat, wurde in der Literatur ausführlich erörtert: Die mittelbyzantinische Tonartenlehre ist unfähig zur Rationalität, ist also auch nicht in der Lage, um nur ein Beispiel zu nennen, über Tetrachorde auch nur nachdenken — aber natürlich, für J. Caldwell sind solche Erkenntnisse offenbar nur die von *non-reputable* oder vielleicht ja auch *disreputable scholars*. Es ist doch rührend, daß er ihnen immerhin noch das Epitheton *scholars* zubilligt: Zu fragen wäre aber doch einmal, warum die existierenden, klaren Ergebnisse einfach nicht rezipiert werden, um nochmals und nochmals die völlig unbrauchbaren Vorstellungen einer direkten Abhängigkeit oder überhaupt Verbindung des Systems der *Musica Enchiriadis* von einer, *introwablen* byzantinischen Theorie zu behaupten, und überhaupt allgemein die Möglichkeit zu einem rationalen Denken über etwas wie Tonsystem und Tonartensystem — was Caldwell zu differenzieren im Gegensatz zu Hucbald offenbar nicht fähig ist — als historisch einfach vorzusetzen?

Nun, wenn auch vielleicht *non-reputable scholars* haben sich darüber einige Gedanken gemacht; daß allein und ausschließlich die *finalis* Lehre dem Tonartbegriff zu einer rational definierten und definierbaren Größe gemacht haben, also der lateinische mittelalterliche Tonartbegriff direkt und essentiell von der Rationalisierung der Melik im Mittelalter abhängt, ja mit ihr ursächlich zusammenhängt, sollte man doch der Beachtung für wert halten, zumal wenn dafür umfangreiche Literatur vorliegt, ehe man einfach so mal vage eine Art naturgegebenen, trivialen Tonartbegriff voraussetzt, den doch jeder kennt, der also auch nicht definiert werden muß — ja, wie soll man denn eigentlich die *modes* der syrischen Liturgie rational definieren? Wie wollte Caldwell die Natur des byzantinischen Tonartbegriffes allein aus den byzantinischen Quellen erklären? Etwa aus dem Text, den E. W. Hertsman/Gertsman herausgegeben hat, S. 459, 15 (*Petersburg Theoreticon*, Odessa 1994): *Ε.: Πῶς ἄρχεται ὁ ἤχος ἐν τῷ μέλλειν σε ψάλλειν ἢ διδάξει τι: Απ. Μετὰ ἐνηχήματος. Ε.: Τί ἐστὶν ἐνήχημα. Α.: Ἐνήχημα ἐστὶν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή, οἷον ἀντιλέγειν, ἀνανέ, ἀνές. Und was da noch zu den „Tonarten“ zu finden ist, sagt auch nichts, kann nichts hinsichtlich irgendwelcher rationaler Strukturen sagen — ja, wer will denn wissen, daß die *ἤχοι* überhaupt durch rational bestimmbare intervallisch skalische Strukturen und nicht wesentlich durch bestimmte Formeln bzw. Gestaltmerkmale bestimmt waren? Caldwell scheint völlig entgangen zu sein, daß gerade der Wille zu einer rationalen Bestimmung eines Tonartbegriffes im lateinischen Mittelalter der zentrale, eigentliche Faktor der Rationalisierung der Melik war; so einfach kann man die Ergebnisse von für Caldwell offenbar *non-reputable scholars* — der große N.N. sitzt zu Gericht, wer *reputable* ist und wer nicht — auch nicht übergehen, zumal wenn diese auf genauer Quellenkenntnis und Quellendeutung beruhen.*

Angesichts der Abstraktheit des antiken Tonsystems erscheint es auch als geradezu abenteuerlich, wieder die Vorstellung von ab- und aufsteigenden Tonsystemen — man stelle sich ein Tonsystem, ib., *typically descending* vor! — aufzustellen und daraus zu folgern *The 'ecclesiastical' system was a kind of mirror image des antiken, ascending in the form A - d, d - g, a - g', d' - g'. a', with a conjunct tetrachord g - c', all in the form TST*. Man fragt sich bei einer derart absonderlich ahistorischen Sichtweise, wie sich J. Caldwell eigentlich die Existenz eines solche *'ecclesiastical' systems* ohne die

oder vor der Rezeption antiker Musiktheorie vorstellt, und woher eigentlich ein *conjunct tetrachord* kommen soll, wenn nicht aus der antiken Theorie, deren System ja wohl auch mit *A* beginnt: Wo hat er bei Aurelian ein so definiertes Tonsystem gefunden. Nun, die Antwort gibt er auch gleich, ib., S. 37: *Curiously enough, Hucbald reverts to the ancient system in discussing the modes in relation to the note series, with the result that he cannot speak ... of a tetrachordon finalium* — übrigens, woher anders als aus der antiken Theorie soll eigentlich der Begriff *tetrachordum* stammen — aus der Choralpraxis?

Man fragt sich angesichts derartiger Darstellung der eigenen *reputation* als musikwissenschaftlicher Mediävist, was eigentlich die vorliegende Literatur bisher für Unsinn geschrieben haben muß: Ja, wo soll denn Hucbald eigentlich überhaupt ein Tonsystem vorgefunden haben, wie soll er ein solches überhaupt definiert haben können, wenn nicht ausschließlich durch Anwendung der antiken Vorgabe? Wie stellt sich Caldwell das eigentlich vor? Es gibt, wie Aurelian nun wirklich klar genug gemacht haben sollte, wenn man schon strikt die Kenntnisnahme der Literatur verweigert, vor Hucbald und dem neuen, natürlich auf der antiken Vorgabe basierenden Ansatz der *Musica Enchiriadis* kein rational definiertes Tonsystem im oder für den Choral. Die vorrationale Zeit der Reflektion des Chorals kannte kein Tonsystem — daß der Choral auf einer entsprechenden Konvention basierte, ist klar, aber rational bewußt war das noch nicht; insofern ist es absurd zu behaupten, daß es *curiously enough* sei, wenn Hucbald *reverts to the ancient system*: Woher, es sei wiederholt, hätte er denn überhaupt ein Tonsystem auf rationaler Basis nehmen können, aus der Choralpraxis? Na, das müßte J. Caldwell dann vielleicht einmal konkretisieren, z. B. anhand der adiastematischen Notation, die doch nicht aus Jux und Tollerei adiastematisch ist, sondern deshalb, weil man eben kein rationales Tonsystem besaß; keinen Intervallbegriff z. B., den man diastematisch überhaupt als Bezeichnetes von Neumen hätte denken können. Ist das wirklich so schwer zu verstehen, daß es Zeiten gab, die die Selbstverständlichkeiten der endgültigen Phase der Rationalisierung der Melik noch gar nicht ahnen konnten?

Warum hat eigentlich Verf. in *Musik und Grammatik* zu verdeutlichen versucht, daß selbst der Begriff des rational definierten Einzeltons, allein aus der antiken Theorie, verstanden werden mußte, sich doch nicht aus der Choralpraxis so ergab, wie ihn heute z. B. Caldwell ganz selbstverständlich verwenden kann?

Hätte sich Caldwell erst einmal die beiden parallelen, wahrscheinlich voneinander abhängigen ersten Versuche einer Rationalisierung des Tonartbegriffs mit Hilfe der vier Konsonanzen (einschließlich Ganzton) bei Aurelian und in der ersten Schicht der *Alia musica* auch nur nach der vorliegenden Literatur angesehen, wäre ihm vielleicht bewußt geworden, welcher Weg es war, die Lösung der *finalis* Theorie zu finden — und auch zu bemerken, daß diese Theorie essentiell, es sei wiederholt, wesentlich, von der Rationalisierung abhängt und mit ihr verknüpft ist; und weiterhin, daß diese Rationalisierung doch eben nicht aus der Choralpraxis so einfach, irgendwie herauswächst — wer so wie Caldwell die ungeheure Rationalisierungsleistung der lateinischen, und nur der lateinischen Theoretiker des Mittelalters ignoriert, scheint nicht gerade qualifiziert zu sein, über *reputable scholars* und deren Gegenteil Urteile abzugeben, denn er hat schon eine geistige Größe wie Hucbald, den man übrigens nach der Ausgabe von Chartier zu zitieren hat, so unglaublich herabgesetzt, daß man nur erschüttert sein kann: Hucbald *reverts* nicht zum antiken System, er ist der erste, der klar die Verwendbarkeit dieses Systems erkannt hat und auch die Projektion von Melodien auf dieses System grundsätzlich, wenn auch sicher noch nicht erschöpfend durchgeführt hat — vor ihm gab es kein Tonsystem in der Reflexion über Musik, und damit auch keinen mit rationalen Strukturmerkmalen faßbaren Tonartbegriff!

Wenn man so etwas lesen muß, wie, ib., S. 37, *Hucbald war evidently anxious to relate ecclesiastical music as far as possible to the ancient system inherited from Boethius; he seems to have been unaware of the theoretical potential of the alternative, ascending, system of tetrachords of the form TST ...*, muß man sich wirklich fragen, was Caldwell eigentlich von der bisherigen Forschung auf diesem Gebiet rezipiert hat, wo hätte er denn eigentlich ein, auch noch *ascending system of tetrachords* hernehmen sollen, wenn es das gar nicht gab (und ohne Nutzung der antiken Musiktheorie auch gar nicht geben konnte: Die Tonarten bei Regino sind nicht tetrachordal, ebensowenig wie bei Aurelian

oder der 1. Schicht der *Alia Musica*; wie sie bestimmt waren, ob sie in heute verstehbarer Form erfaßt waren, ist nicht mehr zu erkennen; durch Tetrachorde bestimmt waren sie aber mit absoluter Sicherheit nicht, denn keiner der genannten Texte bzw. Autoren kann Tetrachorde überhaupt denken). Wie anders, es muß wiederholt werden, als durch Anwendung des antiken Tonsystems hätte Hucbald Melik rational denken können? Daß er *the theoretical potential* nicht gesehen hat, na so etwas — wie war das eigentlich mit den Urteilen von Hermann und Guido über den Unsinn der *Dasia* Ordnung? Wer hatte also recht? Natürlich Hucbald, dessen Übernahme der Grundstruktur des diatonischen Systems, einschließlich des *tetrachordum coniunctum* hat den von dem Autor der *Musica Enchiriadis* bzw. dem Schöpfer der „Patentidee“ des *Dasia* Systems verursachten Unsinn nicht mitgemacht; hier liegt, aber natürlich auch auf antiker Vorgabe beruhend eine klar zu stark reduzierende Utopie vor, ein System, das, formal, so viel einfacher als das antike, zu erheblichen Widersprüchen mit der Wirklichkeit führen muß; Widersprüche, die in der Zeit der Erfindung wohl noch nicht so bewußt werden mußten, weil eine totale Rationalisierung von liturgischen Melodien noch gar nicht in Angriff genommen werden konnte. Daß man von Martianus Capella das antike Tonsystem in Aristoxenischem Modell erfahren konnte, ist Caldwell auch völlig unbekannt, ein Zeichen der Urteilsfähigkeit über *reputable scholars* und deren Gegenteil?

Hätte Caldwell Hucbald einmal sorgfältiger gelesen, hätte ihm auffallen müssen, daß dieser wesentlich mehr und zudem korrekt liturgische Melodien klassifiziert als die *Musica Enchiriadis*, daß allein Hucbald das Programm des Meßtonars von Montpellier jedenfalls grundsätzlich formuliert hat — und formulieren konnte, denn seine Auffassung des Tonsystems, also das antike System beschränkt auf die Diatonik, war mit der Wirklichkeit des impliziten, intuitiv konventionellen Tonsystems des Gregorianischen Chorals jedenfalls wesentlich kompatibler als das der *Dasia* Schrift — sind alle diese Quellenbefunden irrelevant?

Und die Vorstellung, daß das mittelalterliche Tonsystem — wo eigentlich entspricht das ursprünglich nicht dem antiken diatonischen Genus? *F* und *B* mußten später hinzugefügt werden — aus einer abwärtsgerichteten Spiegelung des antiken, wie auch immer, entstanden sei, ist doch wohl absurd: Daß ausgerechnet für Hucbald, oder auch die *Musica Enchiriadis* das Tonsystem von irgendeiner tonräumlichen Richtung abgehängt habe! Gerade Hucbald gibt immer Hinweise auf die beiden Richtungen an, wie man das Tonsystem erfahren oder „ausführen“ kann; dies tut er noch bei der Darstellung des *tetrachordum finalium*, wo? nun, ed. Chartier, S. 202, 1, wo explizit das Wort *tetrachorda* erscheint in Bezug auf den „tonalen“ Tetrachord, bzw. das Schema, ib., S. 201, hinauf und hinunter. Und natürlich können beide Texte klar von einem abstrakten, eben antik vorformulierten Begriff des Tonsystems ausgehen!

Ist Caldwell ebenfalls völlig entgangen, daß Hucbald bereits das Prinzip der Affinalität kennt, das er unter der Bezeichnung *socialitas* aufnimmt? Daß damit Hucbald das Prinzip der *finalis* umfassender verstanden hat als die *Musica Enchiriadis*?

Soll und kann man das *finalis* Prinzip anders oder umfassender formulieren, als dies Hucbald tut, ed. Chartier, S. 200, 7: *Quattuor a primis tribus, i. e. lychanos hypaton ..., quattuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est protus ..., perficiendis aptantur, ita ut singulae eorum quattuor chordarum, — ist nicht auch hier eine Nähe zur Ausdrucksweise der *Musica Enchiriadis* erkennbar? — geminos sibi tropos regant subiectos. principalem, qui autentus, et lateralem, qui plagis appellatur. ... Ita ut ad aliquem ipsorum quattuor, quamvis ultra citraque variabiliter circumacta, necessarie omnis, quaecumque fuerit, redigitur cantilena. Ut et eadem finales appellatae, quod finem in ipsis cuncta, quae canuntur, accipiunt.* Das ist, einschließlich des Terminus *finalis* klar und umfassend, im Sinne einer Allaussage das Wesen oder die Natur des *finalis* Prinzips, also der modernen Theorie der Kirchentonarten, wo ein Ton funktional Repräsentant einer Tonart sein kann, einer Tonart im modernen Sinne des Mittelalters — hierzu kann die *Musica Enchiriadis* auch nicht ein i-Tüttelchen hinzufügen; das ist die Theorie der Gregorianischen Kirchentonarten. Ob man das Tonsystem, das nach Caldwell eigenem Bekunden, genau wie das antike mit *A* beginnt, dann an diesem, symmetrischen System der *finale*s Töne, zweckmäßiger Weise, ausrichtet oder nicht, hat mit der Formulierung des Prinzips nun wirklich nichts zu tun. Dabei ist auch zu beachten, daß der für das antike System mit seiner Unterscheidung von drei *genera* unabdingbare Aufbau des Tonsystems (keines Systems

von Tonarten!) in Tetrachorden, denn die sind Träger der $\gamma\acute{\epsilon}\nu\eta$, irrelevant wird; dies kann man z. B. sehen, wenn man die Beiläufigkeit beachtet, mit der Guido nur zweimal das Wort *tetrachordum* verwendet, an keiner Stelle basiert er das Tonsystem oder gar die Tonartenordnung — das ist für Hucbald wie die *Musica Enchiriadis* nicht identisch! — auf Tetrachorden, diese Einteilung ist für das lateinische Mittelalter irrelevant.

Und die *socialitas*? nun, lesen wir einmal, ed. Chartier, S. 202, 1: *Ad quarum* — die vier *inales* — *exemplar caetera nihilominus tetrachorda, quorum unum inferius, tria superius eminent, spatia vel qualitates deducunt sonorum*. Wäre das, was Hucbald hier sagt, nicht auch für Caldwell's Vorstellungen von Interesse? Auch Hucbald kennt ein Tonsystem bestehend aus den genannten Tetrachorden — die Existenz des *conjunctum/b molle* ist ihm, aus Kenntnis der Wirklichkeit der Struktur des choralischen, intuitiven, nicht rationalen Tonsystems offenbar wichtig, weshalb er das antike System zuerst darlegt —, woraus dann die *socialitates* abgeleitet werden, die Tatsache, daß man eine Melodie, modern formuliert, affinal transponieren kann (anschließend): ... *Illud in his adtendendum, quod synemmenon tetrachordo submoto, quinta semper loca his singulis quattuor superiora, quadam sibi conexione unione iunguntur ...*, adeo, *ut pleraque etiam in eis quasi regulariter mela inveniuntur desinere, nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire, et sub eodem modo vel tropo perfecte decurrere. Hanc ergo socialitatem continent: Lichanos ypaton cum mese, ...* Widerspricht das etwa der Systematik, auf der die *Musica Enchiriadis* ihr Tonsystem, völlig unzulänglich, dann, eben sozusagen als Patentrezept, aufbaut? Hucbald ist also nicht der Verführung erlegen, die in dieser Erkenntnis liegt, daß im Quintabstand vergleichbare diatonische Strukturen zu finden sind, nämlich ein primitives, letztlich nur theoretisch spekulativ brauchbares, und nur bedingt auf die Praxis anwendbares Pseudotonsystem zu formulieren (man denke an das Auftreten von „undefinierten“ *b* in den Beispielen zum *organum*)?.

Bemerkenswert ist übrigens, wie deutlich Hucbald hier die Boethianische Relation von *sensus et ratio* einführt; dieses Merkmal der diatonischen Skala ist eine den beiden Urteilsinstanzen unterworfenene Grunderscheinung. Man kann hier sogar ansatzweise erkennen, was den Erfinder des *Dasia* Systems zu seinem, es sei wiederholt, theoretischen Modell geführt hat — daß es selbst theoretisch nicht zu brauchen ist, bemerkt er ja selbst, wenn es um die Darlegung der Oktavidentität geht. Da muß das System verlassen werden; die Idee war aber doch zu schön, um völlig aufgegeben zu werden, das erzwingt dann, eben ausweislich Theoretiker wie Hermann, die Wirklichkeit, das wirkliche, intuitive Tonsystem. Daß man unter Beibehaltung des *synemmenon* noch mehr *socialitates* erhalten kann, hat Hucbald offenbar noch nicht erkannt.

Es ist nicht möglich, das System der *Musica Enchiriadis* als völlig verschieden, als alternative Möglichkeit irgendwelcher Herkunft gegen das antike abzusetzen, denn beide setzen die nur aus antiker Theorie erfahrbaren, lernbaren und verstehbaren Größen von Einzelton, Intervall und *σύστημα* gemeinsam voraus; das *Dasia* System ist als Ergebnis der *finalis* Lehre zu sehen, als extremer Versuch einer radikalen Vereinfachung auf Grundprinzipien — und wo sollte diese Idee, daß es das Tonsystem konstituierende elementare *σύστηματα* gleicher Bauweise gibt, eigentlich hergenommen werden als aus der antiken Überlieferung; hier wie in der Idee, die Tonzeichen durch Drehung etc. aus Grundzeichen zu bilden, hängt das System der *Musica Enchiriadis* ebenso vollständig von der antiken Vorgabe ab. Es ist daher nicht so ganz verständlich, wenn Caldwell formuliert (ib., S. 41; es geht um Melodien mit großem Umfang): *In western theory* — er setzt also eine mittelbyzantinische „Theorie“ voraus — *the theoretical problem was resolved by reverting either to the ancient Greek scale or to the alternative tetrachordal scheme proposed by Hucbald ... These tetrachordal structures were in due course superseded everywhere by Guido of Arezzo's hexachord*. Nun, wo hat Caldwell wohl die *hexachorde* in den Schriften von Guido als Konstituenten des Tonsystems auch noch gefunden? Im Index von Waeltner und Bernhard sicher nicht (übrigens: Das Hexachord ist entsprechend symmetrisch wie das *finalis* Tetrachord); davon abgesehen, zuerst wendet sich Hucbald zum antiken System zurück (s. das obige Zitat), dann aber kehrt er offenbar ebenso zu einem alternativen Tetrachord-System zurück, was nun eigentlich? Und die „Unendlichkeit“ des Tonsystems als solches ist geläufiger Topos seit der Rationalisierung; da war kein Problem.

Es ist also keine andere Lösung möglich — schließlich verweist ja auch die *Musica Enchiriadis* auf

andere Notation und anderes Tonsystem — als die Annahme, daß der Sonderweg der *Musica Enchiriadis* nur auf der Basis der Rezeption der antiken Theorie der Melik entstehen konnte. Daß ein Bedürfnis zur Rationalisierung des Tonsystems bestand, zeigt Aurelian wie die erste Schicht der *Alia musica*; damit ist klar, daß die *finalis* Lehre kein großes Alter haben kann, sondern eine Entdeckung oder Erfindung vielleicht des Autors der *Dasia* Notation ist, und zwar in der Hinsicht, daß eine intervallische Verschiedenheit von Melodien verschiedener Melodieklassen aufgefallen sein muß; eine naheliegende Folge des Versuchs einer Rationalisierung von Melodien durch „Anlegen“ von Intervallen: Das Verfahren von Aurelian, 2. Kap., und des ersten Anon. der *Alia musica* zeigen, daß man Abschnittintervalle bestimmt haben muß, und dabei nach signifikanten Unterschieden bezüglich des jeweiligen *tonus* gesucht hat — dieses Bestreben war also schon gegeben; die *Alia musica* sucht nach typischen Folgen von Abschnittintervallen — völlig unzulänglich, aber doch ein Hinweis auf die geistige Intention, sozusagen das Ethos der Suche nach rationaler Begründung dessen, was man als *tonus* verstehen will oder soll.

Die Frage nun, wie einmal die Idee, daß ein ... *toni melum et subiugalis sui sono ... regitur et finitur*, ed. Schmid, S. 7, 2 entstanden sein kann, zum anderen warum diese funktionalen Töne gerade in der Anordnung des symmetrischen Tetrachords geordnet sind, ist offensichtlich nur noch zu stellen, aber nicht zu beantworten, denn das Prinzip wird in den Quellen nur konstatiert, hat, wie bereits bemerkt, keine Vorstufe; mit Sicherheit nicht in Byzanz. Die essentielle Abhängigkeit des Prinzips von dem Wissen der grundlegenden Elemente der antiken Theorie der Melik ist auch klar; sozusagen hinzu kommt einmal die nicht ableitbare Idee, daß Melodieklassen sich allein durch Intervallunterschiede bestimmen, zum anderen die Ermöglichung dieses Prinzips durch die Festlegung von funktionalen Haupttönen. Während die Vierzahl erklärbar wäre, ist es die Bestimmung von Funktionstönen — und hier liegt eine zentrale Voraussetzung überhaupt für die Idee funktionaler Repräsentation, wie in der tonalen Harmonik — in dem bestimmten skalischen Abstand nicht; wenn von *regi* oder *redigi*, bei Hucbald, der *toni* durch die Finaltöne gesprochen wird, gibt es dazu offenbar kein Vorbild; das muß als eigene Neuschöpfung verstanden werden. Und es ist klar, daß ohne eine vorausgehende Bestimmung solcher Funktionstöne das Prinzip der intervallischen Verschiedenheit eigentlich nicht anwendbar gewesen wäre: Wie will man z. B. die von Hucbald aufgezählten höchst verschiedenen Melodieanfänge als strukturell intervallisch verschieden klassifizieren, wenn sie sowieso verschieden anfangen?

Ja, Hucbalds Aufzählung von verschiedenen Melodieanfängen, ed. Chartier, S. 204 ff., ebenso wie seine Formulierung, daß nach dem jeweiligen Finalton *quamvis ultra citraque variabiliter circumacta, necessarie omnis, quaecumque fuerit, redigitur cantilena*, macht deutlich, daß dieses Problem bewußt war: Die Aufzählung von Melodieanfängen verschiedener Tonartklassen nach der Verschiedenheit ihrer Anfangstöne verweist doch darauf, daß diese Unterschiedlichkeit als solche bemerkt worden sein muß, daß also gerade bei Antiphonen der Anfang unbrauchbar zur rationalen Klassifizierung ist, was schließlich dem Prinzip von typischen Anfangsformeln, wie der bekannten Initialformel des 1. Tons widerspricht.

Das, was Gevært mit seinen *Thèmes* erkannt hat, muß der Zeit ja auch bewußt gewesen sein. Damit wird man auf das *finalis* Prinzip als eigentlichem Anlaß verwiesen; auf die Vermutung also, daß kurz vor Hucbald oder der *Musica Enchiriadis* — und könnte Hucbalds Schrift nicht eine Reaktion auf letztere sein, eine vernünftigeren Reaktion? — die intervallische Ausmessung von Melodien zum Bemerkten von intervallischen Unterschieden hinsichtlich der Schlußtöne geführt haben könnte, daß hier ein Merkmal der Melodien vorlag, das sich wenigstens relativ leicht im Sinne der *finalis* Lehre normieren ließ? Ohne Bewußtsein überhaupt des Bestehens eines rational definierten Tonsystems wäre dies aber unmöglich gewesen.

Aber Caldwell stellt noch weitere Erkenntnisse auf, z. B. die, ib., S. 39, *It is the thesis of this essay, that the eight-mode system is inherent in the structure of the octave in the form of two disjunct tetrachord of the form TST.*, was entweder eine Trivialität ausspricht, daß das *finalis* System eben das symmetrische Tetrachord bildet, oder aber eine falsche Voraussetzung, daß es ohne antike Musiktheorie eine *structure of the octave* gegeben haben könnte, daß also irgendwie ein solches System an sich bewußt geworden wäre. Natürlich gibt es keinen Beleg dafür, daß auch nur die

mittelbyzantinische „Theorie“ irgendwo und irgendwie etwas von der Struktur von Tetrachorden sagen würde. Den dazu ja wohl anzuführenden Unterschied von Halb- und Ganzton, auch das muß offenbar wiederholt werden, kennt als Bezeichnetes der Neumen nicht einmal die mittelbyzantinische Notation, und die ist doch wohl das wesentliche Thema der *Papadike* — wie soll also eigentlich der Byzantiner oder gar Aurelian ein Tonsystem aus Tetrachorden aufbauen, wenn er rational gar nicht weiß, was der Unterschied von Ganz- und Halbton ist?

Man erfährt aber von Caldwell, ib., S. 38, daß *in the Musica enchiridis the terms protos or archoos, deuterios, tritos, and tetrardos [sic] are in the first instance applied to the notes ptongi of any tetrachord*. Aha, weiß man sofort, damit ist natürlich das byzantinische Tonartensystem gemeint, wirklich? Sind die Zahlzeichen griechischer Herkunft wirklich nur aus dem Tonsystem der byzantinischen Musik zu erfahren? Für *archoos* gilt das ja wohl auch nicht; ein Bezug zu den Tonarten über die Trivialität hinaus, daß diese Töne gerade die *inales* sind, was allgemein bekannt sein dürfte, von dem Text ja auch explizit gemacht wird, gibt es jedoch nicht; der *Musica Enchiridis* ist völlig klar, was Einzelton, Intervall und Tonsystem ist, und daß davon unabhängig das zusätzliche Ordnungsprinzip der Tonarten kommt — ohne ein solches vorgängiges Differenzieren wäre eine Darstellung der Charakteristik von Tonarten durch Verschiebung auf der diatonischen Leiter doch ein abwegiger Einfall. Von Tonarten steht ja kein Wort da, wohl aber von Intervallen, die werden explizit gemacht, *semitonio distans a proto*, das ist doch das Wesentliche und Nichttriviale! Und es steht ja auch nicht nur *protus* etc. da, Ausgang ist, *primus* etc., das wird nur übersetzt; also auf Byzantinisches gibt es gerade hier nicht den geringsten Hinweis, ebenso nicht auf Tonarten, denn da findet man keine mit Namen *primus*; und was auch zu beachten wäre, ehe man tiefe Erkenntnisse vorträgt: *protus authenticus* ist nicht *sonus primus* (ebenso wie *ἤχος* doch nicht etwa den skalisch definierten Einzelton bedeuten konnte). Daß dieser als Träger oder Repräsentant einer bestimmten intervallisch skalischen Kontextrelation dann die Funktion der Tonika des ersten Tons hat, ist die völlig neuartige, Hucbald wie der *Musica Enchiridis* eigene Erkenntnis bzw. Definition, daß Tonarten durch Intervallrelationen bestimmt sind, modern gesprochen — nicht in der *Musica Enchiridis* und nicht bei Hucbald, aber gleichwertig mit deren Erklärung — durch Oktavausschnitte. Ausweislich der Schrift von Aurelian und der ersten Stufe der *Alia musica* gibt es diese Erkenntnis, daß bestimmte diatonische Intervallfolgen oder Intervallstrukturen den Begriff der Tonart ausmachen, vorher eben nicht. Damit war die *finalis* Theorie der Tonarten aber ausgeschlossen — insofern hängt also die Tonartbestimmung unmittelbar mit der entsprechenden Rationalisierung zusammen.

Es sind einige, wirkliche Fragen, die hier gestellt werden müssen: 1.) ob die Melodien, die, in ja noch vorrationaler Zeit, in den Tonaren nach welchen Kriterien auch immer geordnet, tatsächlich wenigstens annähernd durch entsprechende Intervallstrukturen unterschieden waren — trivial ist diese Frage nicht, 2.) ist zu fragen, ob und warum gerade die dann für die mittelalterliche rationale Definition der Tonart bestimmenden intervallischen Strukturen — kl. Terz über dem Schlußton für 1. Ton etc. — in welcher Häufigkeit wirklich für die „Urtonarten“ (der vorrationalen Tonare) maßgeblich waren, so trivial ist das auch nicht, 3.) wäre die Frage zu stellen, ob die in Choralmelodien — allerdings eben immer nach der Rationalisierung — zu beobachtende melische Bedeutung von Schlußtönen wesentliche Voraussetzung der *finalis* Theorie sein konnte: Es bleibt also die Frage, wie spekulativ war eigentlich die Systematik, die die Rationalisierung, die nur im Westen geleistet wurde, und die die Melodieklassen der Tonare zu Tonarten gemacht hat. Die Fülle an Chromatik, von der ja auch die *Scolica Enchiridis* spricht, ist eines der Argumente, die dagegen sprechen, daß die Bestimmung des symmetrischen Tetrachords als Lage der *finalis* bzw. der entsprechenden intervallischen Struktur sich quasi von selbst aus den Melodien ergeben haben mußte oder konnte. Daß die „Tonarten“ der Stufe der frühesten (natürlich geht es nur um diese) Tonare überhaupt durch skalisch diatonische Strukturen auch nur in intuitiver Abstraktion bestimmt waren, kann zumindest nicht vorausgesetzt werden, ja Aurelians Text widerspricht dem.

Man muß also zwei Stufen unterscheiden, vor der noch eine völlig ungreifbare liegt, die nämlich der Ordnung von Melodien nach Gestaltklassen oder Formelarsenalen — gab es soetwas mit einem gewissen Grad an Abstraktion im Westen überhaupt; dann kommt die Stufe, repräsentiert im Endstadium durch Aurelian, der Rezeption und „Dogmatisierung“ der Achtzahl — etwas anderes konnte nicht

übernommen werden —, die offenbar, wie ebenfalls Aurelian beweist, größte intellektuelle Schwierigkeiten machte, denn sie war der Auslöser überhaupt der Rationalisierung, der Suche nach einer rationalen Begründen von acht Klassen von Melodien; die letzte Stufe ist dann die der Rationalisierung, noch völlig unbrauchbar bei Aurelian und in der ersten Schicht der *Alia musica*, endgültig erreicht durch die wie Athena voll gerüstet erscheinende *finalis* Lehre — deren Voraussetzung ist nicht mehr greifbar; diese Voraussetzung aber ist eben das Verstehen wesentlicher Grundfaktoren der antiken Theorie, des Intervalls, des Einzeltons, des Systems und schließlich des Tonsystems. Daß auch dann die Schaffung eines rationalen Tonartbegriffs durch Assoziierung von intervallischen Kontextunterschieden und „Urmelodieklassen“ nicht trivial war, liegt auf der Hand — die formale Parallele der acht Oktavgattungen bei Boethius war jedenfalls wohl nicht katalysatorisch wirksam, denn weder Hucbald noch die *Musica Enchiriadis* führen „tonale“ Oktavgattungen an.

Die Darstellung der *Musica Enchiriadis* wie auch der *Scolica Enchiriadis* übrigens läßt geradezu das Staunen über die Wirkung von diatonischen Melodieverschiebungen erkennen; hat nicht etwa hier die Freude am Verstehen der diatonischen Skala zur entsprechenden Definition, nun von wirklichen Tonarten geführt? Das tetrachordale Prinzip also, natürlich angeregt von der antiken Tonleiter, woher denn sonst, ist nicht Merkmal der „Urtonarten“, sondern Ergebnis und Umstand der (wohl in nicht ganz geringem Maße spekulativ normierenden) Rationalisierung des Namens *tonus* zum rationalen Begriff — die grundsätzliche Vierzahl war ja vorgegeben, so daß man fragen kann, warum nicht „einfach“ das antike Tetrachord, eben seiner Beziehung zur Vierzahl, auch Ausgangsbasis der Rationalisierung geworden ist: Waren die Melodien wirklich so, daß *H* als Repräsentant intervallischer diatonischer Kontextbedingungen ausscheiden mußte? Offenbar ist das, angesichts von *E* nicht der Fall; also bleibt eigentlich nur die Symmetrie, ein formaler Grund, was seine Wirkung jedoch nicht weniger wahrscheinlich macht. Daß die Zuordnung der vier diatonischen Töne/ *finales* nicht naturgegeben, d. h. nicht notwendig aus einer Abstraktion der wirklichen Merkmale der „Urtonarten“ abgeleitet werden muß, dürfte klar sein. Auch Caldwell bemerkt — ohne daraus die notwendigen Folgerungen zu ziehen —, daß in einer ersten Periode *it seems altogether more likely that there were recognized melody-types, distinguishable by a nomenclature that already embraced the concept of the 'plagal' but unsupported by the technical sophistication of later theory. ...*, *ib.*, S. 40 — nur, wo darf man fragen, kommt denn dann eigentlich *the technical sophistication* her? Wo anders als aus der antiken Theorie sollte das herrühren — und noch ein Problem bleibt hier: Sind die *melody-types* wirklich so identisch, daß man daraus ein System von „Tonarten“ schaffen konnte, das alle Gattungen umfaßt?

Wenn Caldwell der seltsamen Vorstellung anhing, daß die mittelbyzantinische „Theorie“ *technical sophistication* besessen hätte, irrt er, denn fragen wir einmal, wo überhaupt irgendjemand in der byzantinischen „Theorie“ — in Anführungszeichen, weil diese nicht rational ist, nicht rational sein kann — eine Folge *TST* angeben könnte? Denn es wird wohl niemand übersehen, daß die erste Darstellung des Grundtetrachords, ed. Schmid, S. 4, nicht nur Einzeltonzeichen, sondern auch Intervalle angibt. Gibt es das in byzantinischer „Theorie“? Nein, das gibt es nicht, wie man z. B. von Verf. *Zum Bezeichnen der Neumen*, S. 301 ff., speziell S. 313 ff., erfahren könnte — wenn man die Texte nicht selbst lesen wollte: Weder die Kategorie des rational definierten Einzeltons, noch die des rational gemessenen Intervalls kennt die mittelbyzantinische „Theorie“, sie ist immer noch gestaltgebunden insofern als der elementare Schritt, die *φωνή* abhängig vom Gestaltkontext Halb- oder Ganzton, undifferenziert, bezeichnen kann bzw. muß.

Damit aber ist jede Möglichkeit einer über die Anzahl hinausgehenden Verbindung von byzantinischer Konzeption von *ἦχος* und westlichem *tonus* ausgeschlossen.

Ein Schelm, wer da an Anachronismus denkt, wenn er lesen muß, *ib.*, S. 38: *It is probably not a coincidence that the terms protos ... seem to refer in medieval theory indifferently to notes and to 'modes'; indeed it is in the last resort uncertain what the primary musical significance of êchos actually was.* Für Hucbald oder die *Musica Enchiriadis* ist eine solche *uncertainty* absolut ausgeschlossen, die wissen nämlich, was Einzelton im System, was Intervall und was Tonart ist; und für die byzantinische „Theorie“: Da darf man nur die Frage stellen, wo und wann eigentlich die byzantinische „Theorie“ von *notes* spricht, ja sprechen kann — ja, aber, ist das nicht Haarspalterei? Nein,

keineswegs, die byzantinischen Neumen sind Zeichen für gerichtete, elementar gemessene Schritte oder Sprünge: *notes* für Einzeltöne gibt es nicht; ist das wirklich irrelevant? Nein: Wo in der byzantinischen „Theorie“ — natürlich nicht in den Kompilationen antiker Lehre von Bryennius, auch dazu gibt es Literatur — gibt es eine Angabe zum Begriff *Einzelton*? Wenn es das aber ebensowenig gibt wie die Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton, dann sollte man mit solchen Formulierungen doch wohl etwas vorsichtiger sein: Nur und allein die mittelalterliche, lateinische Theorie nach Aurelian kennt, und ausschließlich durch antike Vorgabe, den Begriff des rational, skalisch definierten Einzeltons und den des Intervalls, die absolut notwendigen Voraussetzungen zur abstrakten Definition von Tonarten in modernem, westlich mittelalterlichem Sinne; und hier handelt es sich allein um die Idee der Projektion des Materials von jeweiligen Melodieklassen auf einen Ausschnitt des diatonischen Systems, zuerst manifestiert im Prinzip der *finalis*; einen Begriff, der der mittelbyzantinischen „Theorie“ schon deshalb nicht geläufig sein kann, weil sie, es muß wiederholt werden, weder den Einzelton, noch das Intervall, und daher trivialerweise auch kein Tonsystem denken kann. Angesichts der nun wirklich grundlegenden Aussagen von O. Strunk ist es geradezu ein exemplarischer Fehler, einfach davon zu sprechen, ib., S. 39: *The enechemata belonging to the plagal echoi both begin and end on the (Western) finalis*. ..., warum das? Ja, ist es denn nicht klar, daß nur die hypothetische „Unterlegung“ der mittelbyzantinischen Notenschrift mit dem westlich definierten, rationalen System von Tonarten überhaupt eine Übertragung von ἐνηχηματα möglich macht, daß hier eine unbeweisbare, äußerst nützliche moderne Hypothese vorliegt? Und seit wann die westliche Rezeption der Melodien dieser Formeln *a profoundly different approach to the analysis of melodic behaviour, an analysis that presupposes an orientation towards a goal rather than the expression of inherent and omnipresent characteristics* sei, ib., S. 39, ist auch nicht erkennbar: Einmal darf oder muß man fragen, wo eigentlich diese Formeln *an expression of inherent and omnipresent characteristics* sein können, und was nun eigentlich *inherent and omnipresent characteristics* ausmachen — in Byzanz? Sind die, ohne Heranziehung der genannten Hypothese, so klar definierbar? Definiert von der Zeit sind sie nämlich nicht.

Zum zweiten muß man recht seltsame Vorstellungen von den Verläufen byzantinischer Melodien haben (Achtung! deren Form ist letztlich nur unter der angedeuteten Hypothese zu beurteilen; die diatonischen, vielleicht ja auch chromatischen Strukturen können in Wirklichkeit anders gewesen sein als in der modernen Übertragung): Daß die (auch noch wenig voneinander unterschiedenen) Melodiegestalten der byzantinischen Intonationsformeln in irgendeiner Weise die melodischen Gestalten der Melodien *analysieren* oder auch nur ansatzweise repräsentieren oder was auch immer könnten, ist auszuschließen; die Melodien sind nun doch etwas komplizierter.

Und wo schließlich, könnten im Westen ausgerechnet die als eine Art klingende Titel oder Bezeichnungen, niemals als Teil der theoretischen Diskussion der *finalis* Theorie auftretenden rezipierten Intonationsformeln *an approach to the analysis of melodic behaviour, an analysis (sic!) that presupposes an orientation towards a goal* sein, in den lateinischen Theoretikertexten ist das ja wohl nicht zu finden.

Denn wie ausgerechnet Intonationsformeln in einem westlichen Traktat Melodien auch noch auf *an orientation towards a goal* „analysieren“ könnten, ist wirklich ein echtes Problem, zumal wenn man die oben zitierten Aussagen von Hucbald beachtet, der das *finalis* Prinzip ja wohl, wie jeder einigermaßen denkfähige lateinische Theoretiker des Mittelalters, an sich, abstrakt, als Regel für den Schluß von Melodien definiert; das Problem der Formulierung der *finalis* Lehre, übrigens schon länger als solches bemerkt, liegt daran, daß es überhaupt keine Vorläufer oder Vorgaben besitzt, wie gesagt, daß es mit seinem ersten Auftreten vollständig vorhanden ist. Die vorrationalen Texte kennen gattungsmäßig verschieden auch verschiedene Bedeutung von Anfang oder Ende für die tonale Zuordnung, d. h. die Zuordnung zu einer der acht Melodieklassen, die es geben „muß“.

Man sollte doch einmal beachten, selbst wenn man die einschlägige Literatur einfach für *non-reputable* erklären sollte, daß die byzantinischen Intonationsformeln klar analysierbar ausschließlich in ihrer Erscheinungsform in lateinischen Traktaten sind; es muß offenbar wiederholt werden: Die byzantinische „Theorie“ kennt weder die Konzeption des Einzeltons, noch gar des rational skalisch, d. h. intervallisch definierten Einzeltons, kann also — bis zur Zeit von Zarlino! — keinerlei Angaben

machen, wie denn eigentlich die diatonische Intervallfolge wirklich war, kann also Musik als Folge von Tonhöhen gar nicht ausdrücken oder bezeichnen, alles wesentliche Voraussetzungen für die westliche Konzeption der *finalis*!

Und damit, von Caldwell natürlich ebenfalls nicht zu erkennen, stellt sich die Frage, ob die Gestalt, die die Formeln in ihrer westlichen, rationalen!, Überlieferung haben, wirklich mit der byzantinischen Wirklichkeit übereinstimmen konnten. Ja, wie denn das? Nun, ganz einfach: Man beachte einmal den, Caldwell natürlich ebenfalls nicht so ganz geläufigen, Kampf mittelalterlicher Theoretiker gegen Chromatik, die sich offensichtlich in der *oral tradition*, die wohl noch im 10. Jh. die übliche Überlieferungsweise war, hartnäckig gehalten hat, um errahnen zu können, was an möglicher Chromatik — so modern bzw. im Sinne der lateinischen Theorie des Westens formuliert! — in den Melodien „enthalten“ gewesen sein kann. Auch das sei nochmals betont: Kein byzantinischer „Theoretiker“ wäre vor Zarlino fähig gewesen, so etwas wie *absoniae* auch nur zu formulieren; nein, Verf. weiß, daß Gabriel und andere den möglichen Fehler des Absinkens einer Melodie kannten — nur falsche Setzung von Halb- oder Ganztönen rational darstellen, eben als *absonia*, war kein byzantinischer ψάλτης fähig, auch Gabriel Hieronomachos nicht; soll man diesen zentralen Unterschied unbeachtet lassen — erst in mühsamer Arbeit, geleistet durch rationale Denker wie Hucbald und den Verf. der *Musica Enchiriadis*, vollendet durch Guido von Arezzo, ausgebaut und vermehrt durch die Theorie der *musica ficta* im 13. und 14. Jh., und nur in Nutzung der rationalen Arbeit von Aristoxenus, Euklid und Ptolemaeus, übermittelt durch Boethius und Martianus Capella und andere, konnte eine Theorie von Tonarten erst geschaffen werden.

Daß ein rationales Tonsystem, das Voraussetzung für die *finalis* Lehre ist, nur durch die Rezeption der antiken Theorie zu leisten war, kann man ganz konkret an der, übrigens ja im Vergleich zum lateinischen Westen recht späten, „Theorie“ der mittelbyzantinische Notenschrift sehen. Wer wollte behaupten, daß er einen *Baum* oder ein *Rad* gefunden hat, in dem die intervallisch diatonische Struktur der Echoi dargelegt wird, oder diese als, nicht einmal nur als rational definierte, Einzeltöne, als Töne, aus denen ein Tonsystem besteht, erklärt werden, explizit? Natürlich haben auch die Byzantiner, wie bereits bemerkt, ihre Melodien in Einzeltönen gesungen, aber rational ausdrücken konnten sie das vor Zarlino nicht.

Vielleicht sollte man doch auch einmal Jacobsthal lesen, die Geschichte der *musica falsa* verfolgen — denn es ist, ib., S. 42, natürlich unhaltbar, zu behaupten, daß Transpositionen mit Hilfe von *b* erst zur Zeit von Tinctoris existierten, nein, das ist wirklich nicht der Fall, wie man, wie gesagt, von Jacobsthal erfahren könnte, aber vielleicht muß man ja Caldwell eine Allergie gegen deutschsprachige Literatur zugute halten, wenn er doch abschließend bemerkt, ib., S. 48: *The melodic characteristics and note series associated with the modes are ... not an arbitrary grafting of a medieval Greek system on to a repertory unsuited to it but the consequence of inheriting a tonal system that ... was found by the Franks in the Carolingian era to be more or less compatible with what they encountered in Boethius. This led in turn to modifications of modal theory itself.*

Dazu ist zu bemerken, daß es *the modes* nicht gibt, daß *melodic characteristics and note series* eine von der Zeit noch Aurelians nicht geleistete Abstraktion voraussetzen, die es nicht gab: Was sollen denn *note series* sein? Wenn damit nichts anderes gemeint ist als daß bestimmte Formeln, so wie bei den Tractus, etwas wie, es sei betont, etwas wie „Tonarten“ bestimmt haben, dann ist das eine triviale Aussage, wenn darunter jedoch abstrakte — modern formuliert — Ausschnitte aus der diatonischen Leiter gemeint sein sollten, ist das anachronistisch und daher falsch, zumal man nicht einfach das in der Antike unbekanntes Konzept von Kirchentonarten mit dem Tonsystem in einen Haufen werfen sollte: Ein Tonsystem, bewußt als solches, als Ordnung der verwendeten Töne, abstrakt verstanden, gibt es zur Zeit von Aurelian nicht, bzw. ausschließlich in (noch) rein literarischer Form, noch unverstanden, bei Boethius. Ein *medieval Greek system* gab es ebenfalls nicht; es gibt, wesentlich wohl durch Formelgestalten, geordnetes Arsenal von Melodietypen o. ä., da war also trivialerweise nichts *to graft*. Und wie man *a tonal system* hätte finden können, das *more or less compatible* mit dem Tonsystem, Achtung, es geht um ein Tonsystem, von Boethius gewesen sein könnte, ist unerfindlich, wenn es sich nicht um die nun wirklich triviale Feststellung handelt, daß das (intuitive) Grundtonsystem der Gregorianik annäherungsweise der antiken Diatonik entsprochen

Wie Aurelian und die erste Schicht der *Alia Musica* zeigen, gab es vor dieser *finalis* Lehre einen anderen Rationalisierungsversuch, den nämlich, mit rational, d. h. konsonantisch erklärtem Ambitus von Abschnitten, was Verf. an anderer Stelle dargelegt hat (s. auch u.) — man kann aber auch die Texte selbst lesen, dann sollte einem das ganz klar werden; allerdings, dabei kann es offenbar zu erheblichen Fehldeutungen kommen (daß Aurelian die *inales* nicht gekannt hat, sieht auch Nancy Phillips in ihrer Dissertation zu *Musica Enchiriadis ...*, S. 183¹⁸³).

haben dürfte; was ein *tonal system* sein soll, wenn es mehr sein sollte als eine Achtzahl und das Postulat: Acht „Tonarten“ müssen es sein, ist auch nicht erkennbar: Was man „finden“ konnte, ist, daß die Melodien insgesamt ansatzweise einigermaßen durch das antike Tonsystem repräsentierbar waren, und zwar durch einen Teil; die Transpositionsskalen hat man meistens nicht verstanden, vor allem aber nicht übernommen — dazu gibt es Literatur. Das System von acht Tonarten bzw. vier *inales* dagegen, also wohl das, was Caldwell in höchst unzulässig vager Weise als *tonal system* andeutet, ist aus der Antike trivialerweise nicht zu übernehmen; zu fragen ist nur, ob und welcher Grad an Abstraktion die Melodieklassen, *toni* der vorrationalen Tonare eigentlich gehabt haben könnten; was man bei Regino und Aurelian findet, gibt einige Probleme auf und läßt nicht auf weitgehende Abstraktion struktureller Art schließen.

Also, es sei wiederholt: Erst mußte das Konzept der Einzeltöne, dann damit zusammen das von Intervallen — was das ist, weiß man doch nicht so einfach aus der Gesangspraxis! — und damit wieder verbunden, das eines Tonsystems verstanden werden, das hat Hucbald, und andeutungsweise Remy geleistet; auch die *Musica Enchiriadis*, die wohl doch nicht zufällig den Buchstaben-Tonvergleich so deutlich an den Anfang setzt, hat das geleistet; dann mußte ein offenbar vorher ausschließlich durch das Postulat der Achtzahl — ohne Wissen, was eine *Tonart* überhaupt ist — bestimmtes System der Zuordnung von Psalmodieformeln zu den entsprechenden Responsorien oder Antiphonen rationalisiert werden. Es ist doch angesichts der klaren, d. h. von moderner Theorie her gesehen, höchstgradig unklaren Aussagen von Aurelian und Regino zu den „Tonarten“ geradezu abwegig, einen Tonartbegriff voranzusetzen, der irgendwie skalisch rationale Definitionsmerkmale gehabt haben könnte. Abgesehen von seinen bemerkenswerten Lücken in der Auseinandersetzung mit bestehender Literatur und den daraus resultierenden Mängeln und Unklarheiten seiner Ausführungen, die rational zu rekonstruieren erhebliche Mühen macht, ist der Mangel an klarer Differenzierung zwischen rationalen Definitionen, Tonartensystem und Tonsystem, sowie daraus resultierend das Fehlen einer klaren Relationsbestimmung von Rationalisierung der Melodien der acht Klassen zu Tonarten: Man mußte, wie Verf. schon in *Musik und Grammatik*, gezeigt hat, erst einmal verstehen, was ein Einzelton ist, was ein Intervall, was ein Tonsystem — und, trivialerweise, gab es da eben nur eines, das der antiken Überlieferung. Das, was an Anzahl acht sein sollte, war höchstens gestaltmäßig, also als Formelarsenal definiert, oder, im Falle von Antiphonen vor allem wohl durch die Zuordnung von Antiphon und Versformel — ist denn unbekannt, daß z. B. die *Commemoratio brevis* auf identisch beginnende, aber verschiedenen Tonarten angehörige Antiphonen verweist: Wie anders als durch Zuordnungskonventionen der Psalmodieformel hätte so etwas bestimmt sein können? Ja wie wollte man eigentlich Reginos „Tonartbegriff“ rationalisieren, das heißt wesensmäßig verstehen, was ist denn nun für Regino das Wesen, die Natur eines *modus*? Doch nicht *note series*, wenn *note* skalisch rational definierten Folgen von Einzeltönen bedeutet. Caldwell's Ausführungen erweisen der Erkenntnis der welthistorischen Leistung der lateinischen Musiktheorie seit Aurelian leider keinen Dienst.

¹⁸³**Parallelen zu den Beispielen in Aurelians** *Mus. disc.*, **Kap. II** Man verdankt dem Spürsinn von Nancy Phillips den Hinweis, daß sich die von Aurelian im 2. Kapitel seiner Schrift angeführten exemplarischen Introitusmelodien auch in zwei, nicht gerade frühen, Hss. der *Epistola* von Regino finden, *Classical and Late Latin Sources*, S. 115, in ed. A. Barbera, *Music Theory and Its Sources, Antiquity and the Middle Ages*, Indiana 1987 (vgl. auch M. Bernhards Beitrag, ib., S. 144, zur Frage, ob Aurelian oder die betreffende Glosse älter ist; offenbar der erste literarische Zeuge für Kenntnis

Also bleibt nur die Annahme einer zunächst rein formalen Rezeption der „Tatsache“ der Schrift von Boethius ist Amalar); man findet die klar nachträglichen Verweise in der Ausgabe von Bernhard, S. 57 f., zu 8, 9, 10 und 11, also zu Oktav, Quart, Quint und zum Ganzton — die Absurdität, eine Melodie durch das Intervall des Ganztons fassen zu wollen, wird nicht kleiner, wenn man die Melodie des angeführten Beispiels, *Puer natus est* betrachtet (s. hier im Index; zusammen mit Tropus; AR weist hier eine andere Melodie anderer Tonart auf — zur Unterhaltung: AR könnte man zu Anfang durch den Ganzton charakterisieren).

Der Int. *Circumdederunt me* ist durch die Quinte bestimmt, was mit der Melodie wenigstens ganz am Anfang übereinstimmt, wo nun AR nicht „passen“ würde:

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 (B-flat). The melody is written in square notes. The lyrics 'Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-tis' are written below the staves. The AR staff shows a more complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, while the Greg staff shows a simpler line with mostly quarter and half notes.

Zwischen dem ersten und dem zwölften Ton, $F - c$, findet sich tatsächlich eine Quint — weniger markant zu hören als gerade in dem Beispiel des Int. *Puer natus*, der nun aber wieder für den Ganzton das tonale Beispiel bilden soll. Hier bleiben gewisse Rätsel — die man aber auch nicht durch etwaige „Vertauschung“ der Beispiele erklären kann, denn im Int. *Circumdederunt me* ist das Intervall der gr. Terz zu Anfang maßgeblicher Rahmen. Es muß noch sehr am rationalen Verständnis selbst nur der vier Grundintervalle gehapert haben, um solche Zuordnungen aufstellen zu können.

Der Int. *Inclina, Domine*, das Beispiel für den ersten Ton wie die Oktav, weist im ersten Abschnitt, der auch den größten Ambitus hat, tatsächlich eine Oktav auf; hier stimmt die Zuordnung, es handelt sich um den Typ des bekannten Initialmotivs des 1. Tons

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 (B-flat). The melody is written in square notes. The lyrics 'In-cli-na, Do-mi-ne' are written below the staves. The AR staff shows a melodic line that starts with a high note and then descends, while the Greg staff shows a similar but lower melodic line.

Typisch für Greg ist wieder der initiale Aufstieg, der AR im 1. Ton zwar nicht unbekannt ist, aber doch sehr viel weniger auftritt. Wenn, was ja nicht ausgeschlossen ist, AR der ursprünglichen, gemeinsamen Urform näher stehen sollte als Greg, wäre also diese Initialformel eine echte redaktionelle Ersetzung des dagegen langweiligen Anfangs in AR auf der *tuba*.

Trifft hier also Aurelians Angabe für den Abschnittsambitus des Beispiels zu, so fällt eine entsprechende Verifizierung der Angaben für den Int. *Confessio et pulchritudo*, schwer (AR „erfüllt“ dagegen die Behauptung), denn, selbst wenn man den liqueszenten Ton D als „diminutiv“ ausschließt, bleibt für den Anfang nur das Intervall der Sext; von einer Quart kann man nur sprechen, wenn man den Anfangston unbeachtet läßt, also nur die Töne auf *Confessio* bewertet — sozusagen das Gegenteil des Beispiels für die Oktav (auch jeder der folgenden Abschnitte überschreitet den Quartambitus). Auch andere Anfangstypen der Int. des 3. Tons erfüllen Aurelians Zuordnung nicht, so daß man entweder an seiner Rationalität (bzw. der des Autors dieser Zuordnung) zweifeln muß, oder eben doch die Quart $G - c$ als von der Zeit als wesentliches bzw. wenigstens so bewertbares konstitutives

der Existenz von acht Melodieklassen, die man zunächst ja durch acht Psalmodieformeln konkretisieren konnte (wenn im als ursprünglich vorauszusetzenden Repertoire ausreichend viele Typen vorhanden waren), bis man einen abstrakten Strukturbegriff gefunden hatte. Allein die Anzahl von Melodieklassen war durch griechische, d. h. byzantinische Herkunft autorisiert; umso besser, wenn man auch noch bei Boethius, an graphisch auffälliger Stelle ebenfalls acht *toni* finden, wenn auch noch nicht verstehen konnte: Damit war geradezu bewiesen, daß es acht Melodieklassen geben muß, die zudem noch in je vier unterteilt waren, wozu man den byzantinischen Namen noch die Qualifikation *authenticus* hinzufügen konnte, ganz griechisch, aber nicht byzantinisch. Aus dieser Aufgabe: Es muß acht Melodieklassen geben, und zwar allein aus dieser Aufgabe, die in Byzanz zudem gar nicht gestellt war, weil die Achtzahl nicht so dominant war, kommt man zu den Problemen der Anwendung auf ein dazu nicht „gedachtes“ Repertoire und daraus schließlich auf den Gedanken, bei den antiken Rudimenten von Musiktheorie Hilfe zu suchen — Aurelian sucht da nach Begründungen der Anzahl von Differenzen! Daraus sieht man die Zuversicht und die Hoffnung, aber auch die ungeheure Leistung, die in der von Aurelian noch gar nicht vorstellbaren Rationalisierung durch Lernen der antiken Theorie enthalten ist und die Bedeutung, die ihr musikhistorisch zukommt. Sie so zu übersehen und zu verunklären, wie dies der Beitrag von Atkinson tut, ist Unrecht an großen Geistern abendländisch christlicher Hochkultur. Wie wichtig übrigens auch hier Parallelen von Anzahlen sind, kann eben gerade der angesprochene, von Aurelian, und in einer Boethiusglosse, überlieferte Ansatz zeigen, die vier Grundintervalle, die Pythagoras, *nutu Dei*, in der Schmiede gehört haben soll, als exemplarische Vertreter, oder abstrakte Repräsentanten der vier Grundtonarten anzusehen — dieser Drang, irgendwie zur Abstraktion eines Tonartbegriffs zu kommen, fehlt in Byzanz gänzlich, ist nur für den Westen charakteristisch, selbst wenn er sich unzulässiger Assoziationen bedient, hier der Anzahl, vier Grundintervalle, vier Tonarten!

Der Text der *Musica Enchiriadis* sowohl an der von Atkinson herangezogenen Stelle als auch im gesamten Kontext widerspricht seiner Behauptung, ib., S. 493: *The substitution of modus for tonus as the preferred designation for the melodic categories of plainchant is a shift in terminology that brings with it several conceptual shifts as well. It marks the beginning of a process of grafting the principles of ancient Greek theory ... onto the practical theories that*

Element ansehen muß (vgl. für das Zitat der Melodie den Index): AR übrigens repräsentiert dieses Intervall als konstitutives Gerüst des Anfangs geradezu exemplarisch — könnte Aurelian etwa den Anfang mit Tiefton als „überhörbar“ beurteilt haben? Ein Hinweis auf ein noch bestehendes Empfinden für eine Nachträglichkeit des tiefen Anfangs? Das Problem ist deshalb so schwierig, auf diese Weise zu lösen, weil eben das Beispiel für den 1. Ton den Tiefstton des nur Greg eigenen Initium notwendig beachten muß.

Daß, bis auf den ersten Ton, die Beispiele Aurelians (bzw. der Glossen zu Boethius) in der *Alia Musica* erscheinen, ed. Chailley, S. 88, 92 und 94, worauf Nancy Phillips ebenfalls aufmerksam macht, ist nicht notwendig ein Hinweis auf direkte Verbindung, denn sie erscheinen nur unter anderen Beispielen. Außerdem entsprechen die Angaben in der *Alia Musica* denen von Aurelian nicht ganz, schon weil deren Klassifikationsschema mehrere „typische“ Konsonanzen kennt.

Der inhaltliche Zusammenhang, die Idee von konsonanzbestimmten Abschnittsintervallen dagegen ist klar; die Beispiele aus Regino sind als Glossen eher uninteressant, weil Regino nicht einmal diesen (untersten) Grad an Rationalität beherrscht haben dürfte; und die Belege wesentlich früher liegen.

had grown up in support of plainchant in both the Eastern and Western branches of Christian Church. ... usw. Diese Behauptung ist unzutreffend: *Practical theories* hat es nicht gegeben, denn Aurelians Ansatz kann als Prätheorie, aber nicht als Theorie angesehen werden, er hat zwar das Programm des *musicus*, ihm fehlen aber noch alle Mittel, die byzantinischen Texte verharren ohne jeden solchen Traum oder Anspruch auf vorrationalen Niveau — aber, Aurelian hat die Vorstellung, daß Tonarten etwas sind, das mit Hilfe von Theorie abstrakt und endgültig erklärt werden kann, daß ein solcher Begriff dann auch die Anzahl und Art von Differenzen in jedem Ton begründen kann: Dazu soll man, wie er deutlich sagt, in der Theorie der Antike nachschauen. Aurelian ist es, der den — für ihn noch nicht erfüllbaren — Begriff des *musicus* schafft, der weit über dem *cantor* steht! Daß er diese Vision formuliert hat, ist seine große Leistung, daß er das Ziel mit seinen Mitteln, einer Unfähigkeit zum Verstehen der Grundelemente der antiken Theorie der Melik selbst nicht erreichen konnte, das ist der Beweis dafür, daß es eine *practical theory* eben nicht geben konnte: Die Praxis mußte nach dem Hilfsmittel der antiken Theorie greifen, aus sich heraus war sie offensichtlich zu einer Theoriebildung nicht fähig — den Weg, den man gehen muß, um zum *musicus* aus einem einfachen *cantor* zu werden, hat Aurelian gewiesen, so daß man auf ihn die Stilblüte zu Dante mit vollem Recht anwenden könnte: *Aurelian stand mit einem Bein in der tiefen Vorrationalität der choralischen Praxis, mit dem anderen winkte er die Morgenröte einer neuen, rationalen Zeit herbei!* Diese ist dann, entgegen der Meinung von Atkinson mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* angebrochen, denn die betreffenden Texte haben nicht nur die grundlegenden, als solche eben nicht trivialen, Begriffe der antiken Theorie inhaltlich voll verstanden, sondern auch eine neue Musiktheorie an sich aufgestellt: Wenigstens in der Intention sind diese Texte nicht etwa einfach nur Anleitungen zum schönen Singen, sondern wollen Musiktheorie sui generis sein, worauf hier bereits an anderer Stelle hingewiesen wurden (s. 1.3.1 auf Seite 81).

Man kann geradezu den Moment greifen, mit oder in dem *the process of grafting the principles of ancient Greek theory* als wirklich erreichte nun selbständige Denkmöglichkeit beginnt, nämlich genau an der Stelle, an der die *Musica Enchiriadis* Chalcidius zitiert, nämlich den Vergleich von Adrast — vorher war keinem, der Musik reflektiert hat, also der Phase von Aurelian, das Prinzip des skalisch rational definierten Einzeltons auch nur ansatzweise bewußt¹⁸⁴. Der Fehler von Atkinson liegt somit speziell in der Fehldeutung der

¹⁸⁴Es geht um „bewußt“, nicht etwa um die Ausführung von diskreten Tonhöhen! Rationales Wissen um das eigene Tun ist nicht identisch mit diesem Tun, was Guido ja wohl klar genug gesagt hat! Daß selbst dieser, scheinbar so triviale — für den Guidos Linienschrift gewohnten Betrachter — Begriff des rational definierten Einzeltons als Element der Melik, als kleinster Teil nur durch antike „Hilfe“ verstanden werden konnte, nicht etwa aus der Praxis heraus so irgendwie ins Bewußtsein gelangt ist, ja dies niemals hätte erreichen können, kann man von Verf. *Musik und Grammatik* erfahren — man fragt sich schon, warum solche Bücher vorgelegt werden, wenn dann doch wieder derartig grundsätzliche Irrtümer vorgetragen werden können: Die Rationalisierung der Musik, angefangen vom Einzeltonbegriff, gelingt dem lateinischen Mittelalter nur durch Nutzung der antiken Theorie, so daß dann auch der neuartige Begriff der Tonart ebenfalls rational definiert werden konnte; die Unterschiede hinsichtlich dieser Rationalität in Byzanz und im lateinischen Westen sind ebenso unübersehbar wie die Unterschiede der Konzeptionen der Texte zur Musik, denn eine echte rationale Theorie gab es nur im Westen.

trivial von einer Formulierung von Boethius ableitbaren terminologischen Alternativangabe; natürlich spricht die *Musica Enchiriadis* auch weiterhin, *uneigentlich*, von *toni*, denn Boethius führt als eigentlichen Begriff — inhaltlich nicht verstanden — *modus* an, die lateinische Übersetzung von *τρόπος*.

Daß man schon im, musiktheoretisch, frühen Mittelalter gewisse Vorstellungen von diesen Relationen hatte, und daß diese „etymologische“ Deutung anregende Vorgabe von Boethius schon als solche Interesse erregen mußte, zeigt die typische „Erklärung“ der drei Bezeichnungen in der *Alia Musica*, ed. Chailley, S. 105: ... *ad octo troporum, quos Latini modos nuncupant, dispositionem veniamus, Primoque sciendum, quod tropus de graeco in latinum conversio dicitur, idcirco quod, excepta sua proprietate, alter in alterum convertitur. Toni vero ideo dicuntur, quod, exceptis semitoniis, ipsi omnium troporum communis mensura sint. Modi etiam dicti sunt, eo quod unusquisque troporum proprium modum teneat, nec mensuram excedat.* Daß der Autor wirklich gewußt habe, was antike *tropi* sind, ist mit einiger Sicherheit auszuschließen, denn er gibt im Folgenden bekanntlich einfach die acht Oktavgattungen wieder, wie er sie, nicht gerade leicht verständlich dargestellt, bei Boethius finden konnte¹⁸⁵. Ob und was der Autor überhaupt inhaltlich an rational skalischer Struktur von Kirchentonarten wußte, ist wie in der Anmerkung angesprochen nicht klar; klar ist aber, daß auch er die drei Bezeichnungen nur „etymologisch“ als verschieden ansieht (von dem, was das rational Bezeichnete ist, dürfte er nur wenig wissen). Für ihn ist hier klar ein Fall von verschiedener Bezeichnung des gleichen Bezeichneten gegeben, was man natürlich „etymologisch“ erklären

¹⁸⁵**Oktavgattungen in der Alia Musica** Man muß daher auch in Frage stellen, ob Chailleys Formulierung, ib., S. 107: ... *passage essentiel de l'Alia, celui où pour la première fois paraissent les noms des pseudo-modes grecs appliqués aux modes médiévaux.* ..., so zu lesen ist, daß man von einer klaren inhaltlichen Zuordnung der Kirchentonarten, wie auch immer verstanden, und den von Boethius nahegelegten Begriffen sprechen kann: Der Autor dieser Passage sagt nichts über konkrete Beispiele, d. h. Melodien, die man durch die von ihm so bezeichneten Oktavgattungen tonartlich bestimmt gesehen hat. Eine inhaltliche Verbindung fehlt — daß rein formal allein schon die Anzahl eine Verbindung von *toni* als Kirchentonarten und den wenigstens hinsichtlich der Intervallgattungen verstandenen Oktavgattungen nahelag, ist zu erwarten; auch die Anwendung der acht alten griechischen Namen erscheint für einen Leser, der den Sinn des betreffenden Abschnitts in der Musikschrift von Boethius nicht richtig verstanden hat, geradezu zwingend — nur, daß der Autor eben dieser Stelle eine entsprechende Rationalisierung bereits durchgeführt hätte, ist aus dem Text selbst nicht zu entnehmen. Erst ed. Chailley, S. 16 ff., werden die zunächst ambitusmäßig erklärten Intonationsmelodien auch durch Konsonanzgattungen bestimmt, und zwar nicht durch Relation zu Oktavgattungen, sondern Quartgattungen! Auch ist hier keine Vollständigkeit zu erkennen. Die Voraussetzung, daß der Autor der zitierten Zeilen schon genau verstanden haben müsse, was eine rationalisierte Kirchentonart sein könne, ist also nicht trivial, ja eher anachronistisch.

Man wird nicht einmal voraussetzen können, daß der Autor bei seiner, immerhin gegenüber der Alkuin zugeschriebenen reinen Kompilation sinnvollerer Erwähnung des *tonus* als *Ganzton* wirklich die Rolle von Halb- und Ganzton für die — rationalisierten — Tonartstrukturen verstanden haben muß. Die „Etymologie“, daß ausgerechnet die Ganz-, nicht die Halbtöne den Namen *tonus* (für „Tonart“) veranlaßt hätten, weist deutlich genug auf ein mit dem Erkenntnisstand der *Musica Enchiriadis* nicht vergleichbares rein „etymologisches“ Interpretieren hin, also auf eine ad hoc (hier wohl zuerst nachweisbar) Zusammenstellung der beiden Begriffe: Der Autor muß nicht mehr wissen, als daß es *toni* und *semitonia* gibt, die irgendwie elementarer Natur sind. Nicht einmal den Umstand der Relation von Halb- und Ganztönen erwähnt der Autor hier, obwohl darin, wie die *Musica Enchiriadis* zeigt, die Grundlage skalisch rationaler Tonartdefinition liegt.

muß.

Bei dem Interesse des Mittelalters an solchen „etymologischen“ Problemen, wie hier der dreifachen Benennung des (jeweils) Bezeichneten von *tonus*, ist zu erwarten, daß auch andere Theoretiker auf diese Vorgabe im Werk von Boethius reagiert haben.

Bei Hucbald wirkt die Einführung der *finales* Lehre sozusagen direkt in das antike System zumindest nicht jünger als die Darstellung der *Musica Enchiriadis*, ed. Chartier, S. 200, 7: *Quattuor a primis tribus, i. e. lychanos hypaton, ypate meson, parhypate meson, lychanos meson* (es gehen voran der Proslambanomenus etc., also *A H C*), *quattuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est protus ... perficiendis aptantur, ita ut singulae eorum quattuor chordarum, geminos sibi tropos regant subiectos, ... Lichanos hypaton, scl. autentum protum et plagis eiusdem ... 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.* Zwar kennt Hucbald den Ausdruck *finales* ebenso wie die entsprechende Ordnung und die regulierende Funktion der Finaltöne, er weist ihnen aber, im Gegensatz zur *Musica Enchiriadis* keine systembildende Potenz zu, kennt also kein *tetrachordum finalium*, er sieht keine Notwendigkeit, die antike Ordnung der *finales* wegen aufzugeben — ein wesentlicher Unterschied zur *Musica Enchiriadis*, der immerhin darauf verweist, daß die Lehre der *finales* nicht etwa erst mit der *Dasia* Schrift ersonnen worden sein kann, und zur Zeit Hucbalds bereits selbstverständlich war; übrigens formuliert Hucbald hier — vergleichbar der *Musica Enchiriadis* — nicht liturgisch: Nicht etwa die liturgischen Melodien, sondern einfach alles, was es an Musik gibt, unterliegt der Regel der *finales*.

Daß auch Hucbald die geradezu als topisch zu bewertende Formulierung *modi vel tropi, quos nunc tonos dicunt* gebraucht, ohne daß er in die Struktur von Oktavgattungen und Transpositionsskalen tiefer als in den Titel des betreffenden Kapitels im Werk von Boethius eingedrungen sein muß, erweist, wie inadäquat die Interpretation von Atkinson ist; es handelt sich auch bei Hucbald nicht um eine inhaltliche, sondern eine „etymologische“ Formulierung.

Guido von Arezzo führt dann die terminologische Einheitlichkeit, natürlich auch in Bezug auf Boethius, obwohl der ja von Kirchentönen nicht spricht, im *Micrologus* konsequent durch, ed. Smits van Waesberghe, S. 133, 2: *Hi sunt quattuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant.* Daß diese Formulierung sowohl auf Boethius als auch auf die *Musica Enchiriadis* reagiert, ist leicht einzusehen. Diesen terminologischen Rigorismus kennt die *Musica Enchiriadis* nicht — und ausgerechnet Guido als überzeugten Vertreter antiker Musiktheorie zu bewerten, wird wohl niemandem einfallen. Aber natürlich basiert auch Guido essentiell auf den Vorgaben der antiken Musiktheorie, wenn auch schon in der vorher erreichten Selbstverständlichkeit, also nicht mehr direkten Abhängigkeit; nur im Fall von *modus/tonus/tropus* stellt die *finalis* Lehre von Anfang an keine direkte Entlehnung dar — es sei aber wiederholt: Ohne die Voraussetzung antiker Musiktheorie, wie Einzeltonbegriff, Intervallbegriff und Tonsystem, wäre auch dieses, musikhistorisch so neue wie bedeutsame Modell der Tonarten nicht möglich! Auch für Guido bedeutet die dreifache Vorgabe von Boethius daher natürlich kein Problem, außer der terminologischen Unklarheit, die er dann restlos beseitigen will.

Inhaltlich kennt auch er keinen Unterschied.

Man kann natürlich die Freude verstehen, die einen Deuter erfüllen kann, wenn er ein angebliches Rätsel gelöst zu haben glaubt; nur liegt an der von Atkinson zu diesem Behufe genutzten Stelle der *Musica Enchiriadis* gerade kein Rätsel vor — das Rätsel in diesem Zusammenhang ist die Herkunft der *finalis* Lehre, die „in“ Byzanz finden zu wollen, nicht nur die strikte Mißachtung der historischen Relationen verlangt, sondern auch das rigorose Übersehen des Unterschiedes von Rationalität und Vorrationalität in der Musik bedeutet. Grundsätzlich liegt daher der Fehler des Beitrags von Atkinson in der anachronistischen Voraussetzung rational skalischen Denkens schon in oder aus der Praxis des liturgischen Gesangs — wie weit man da kommen konnte, ohne bei der Antike Hilfe zu suchen¹⁸⁶, sieht man in der mittelbyzantinischen Notation, diese ist diastematisch, aber eben nicht skalisch diatonisch: Die einzige elementare Abstraktion, die da geleistet wird — und das ist Hauptthema der Papadike! —, besteht im Bewußtsein, daß es elementare Schritte, *φωναί* gibt, deren diatonische Beschaffenheit, nämlich Ganz- oder Halbton zu sein, nicht abstrahiert werden kann: Natürlich singt man diesbezüglich richtig, jedoch rational zu sagen oder zu denken, was und wo ein Halb- und wo ein Ganzton ist, also genau das, was für die Definition oder die Konstruktion der Tonarten in der *Musica Enchiriadis* unabdingbar ist, das ist ausgeschlossen und daher auch nicht graphisch darstellbar, d. h. nicht Bezeichnetes byzantinischer Neumen: Wie schon O. Strunk gesagt hat, kennen auch noch die mittelbyzantinischen Neumenzeichen, so „diatonisch“ sie auch sind, keine Möglichkeit, diesen Unterschied als Bezeichnetes auch nur zu ahnen.

Der Beitrag von Atkinson verunklart damit die musikhistorisch so ungeheure Leistung der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie; ein Einspruch ist daher unabdingbar: Jedem, der mittelbyzantinische Neumen überträgt, sollte nicht nur die Merkwürdigkeit der rhythmischen Deutungen der *MMB* Übertragungen — verglichen mit dem Vorschlag von E. Jammers — bewußt sein, sondern vor allem der Umstand, daß die Übertragung in Linienschrift auf der nicht beweisbaren Hypothese beruht, daß die byzantinischen *ἤχοι* mit den rational definierten der westlichen Theorie — schon um 900! — identisch seien; dies ist, es sei wiederholt, unbeweisbare Hypothese.

1.8.3 Altneues zum Verhältnis von Musiktheorie und Neumen in Byzanz und im Westen

1.8.3.1 Die Rationalität der Ordnung des musikalischen Materials im Westen und „vorrationalale“ Diastematik im Osten Man darf höchst amüsiert in dem neuesten Beitrag von C. Floros über die Musiktheorie in Byzanz in dem von F. Zamminer u. a.

¹⁸⁶Daß die Zuordnung von Begriffen der *Papadike* zu solchen der antiken Theorie nicht möglich ist, hat Ch. Hannick übersehen, worauf an anderer Stelle eingegangen wurde: Schon der elementare Begriff der *φωνή* entspricht nicht dem *φθόγγος*; letzterer bedeutet den rational definierten Einzelton, ersterer aber bedeutet *Schritt*, nämlich elementare gerichtete melische Bewegung — ob jeweils Ganz- oder Halbtöne gemeint ist, ist nicht Bezeichnetes der mittelbyzantinischen Neumen. Insofern wäre es auch falsch, den sinngleich mit *sonus/φθόγγος* verwendeten lateinischen Begriff *vox* mit dem speziellen byzantinischen Begriff *φωνή* parallelisieren zu wollen!

offenbar nicht gerade mit besonderer Sorgfalt herausgegebenen Handbuch zur Geschichte der Musiktheorie Bd. 2, S. 310, lesen, daß sich Floros darüber beschwert, daß Atkinson *die von mir beigebrachten Argumente nur teilweise berücksichtigt* habe — amüsiert deshalb, weil Floros sich auch in diesem Beitrag als völlig unfähig erweist, Argumente anderer oder neuere Erkenntnisse, ja die Quellenbefunde überhaupt nur zur Kenntnis zu nehmen, man aber auch im Text von Floros quellenmäßig begründete Argumente zu finden, einige Mühe hat. Weil die doch recht merkwürdigen Vorstellungen von Floros nun auch noch in einem sich sicher als repräsentativ verstehenden Handbuch als Wahrheiten vorgestellt werden, scheint es, leider, alas!, notwendig, hier kurz auf die Unhaltbarkeiten einzugehen: Daß Floros sich auch heute noch der Erkenntnis verweigert, daß die byzantinische „Theorie“ keine Theorie in dem Sinne gewesen ist, die man von einer rationalen Begrifflichkeit erwartet, ist schon erstaunlich — ist doch die Literatur zu diesem Thema nicht gerade völlig neu. Das rationale Reflexionsniveau Hucbalds mit dem einer, viel späteren, byzantinischen Papadike zu vergleichen, wäre sicher ein sinnvolles Unterfangen, das Floros natürlich nicht leistet. Den totalen Unterschied, den zwischen Rationalität und intuitiver „Vorrationalität“ dann aber nicht erkennen zu können, stellt sicher eine der besonders erwähnenswerten Leistungen neuerer Deutungen dar.

Insofern erscheint die Behauptung geradezu abenteuerlich, ja man möchte seinen Augen nicht trauen, zu lesen, ib., S. 303: *Je intensiver* — man vermißt diese Intensität bei Floros allerdings restlos — *man die Theorie des gregorianischen Chorals von Alcuin ... bis Guido von Arezzo studiert, desto deutlicher wird es, daß sie unter starkem byzantinischem Einfluß steht. Symptomatisch dafür ist nicht zuletzt, daß zahlreiche mittellateinische Autoren sich ... oft auf die Graeci berufen.* Daß ausgerechnet Guido von Arezzo, und dann auch noch unter *starkem byzantinischem Einfluß* stehen soll, kann man nur noch auf eine sicher anrührende, wissenschaftlich aber wenig brauchbare Heimatliebe von Floros zurückführen, der offenbar alles von „den“ Griechen übernommen haben will; recht hat er in gewisser Weise, nur in Bezug auf Byzanz ist seine Behauptung unbrauchbar: Man beachte nur einmal, daß seit Hucbald und der *Musica Enchiridis* das Wesen der westlichen, lateinischen Musiktheorie rational ist, und zwar mit vollem Bewußtsein, wie die Unterscheidung zwischen *musicus* und *cantor* zeigt, die von Gurlitt so maßgeblich mißverstanden wurde: *Musicus* ist der *cantor*, der rational über sein Tun Rechenschaft abgeben kann — und wo ist das in byzantinischen Schriften zur liturgischen Musik zu finden? Wo gibt es in Byzanz dieses Ethos der Verpflichtung zur Rationalität auch und besonders des musikalischen Tuns? Nirgendwo. Und was bei Hucbald sollte von Byzanz beeinflußt sein, etwa die sorgfältige Darstellung der Intervalle, auch noch mit Hilfe von Musikinstrumenten, die rationale Tonbuchstabenschrift, die rationale Darstellung des Systems der *inales* in Bezug auf die Struktur des diatonischen Systems (einschließlich der alternativen *b/h* Töne), die Erörterung des Sinns der adiastematischen Neumenschrift, die Erfindung einer Darstellung von Melik durch bzw. auf Linien, die auch noch auf instrumentale Saiten bezogen sind, wo werden in Byzanz rational definierte Intervalle durch konkrete Melodiebeispiele belegt¹⁸⁷?

¹⁸⁷Man sollte hierzu vielleicht auch Hinweise beachten wie die in der Einführung zu *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*, hrsg. von J. v. Gardner und E. Koschmieder, *Bayer. Akdad. d. Wiss., Phil. hist. Kl., Abh., NF*, Heft 57, München 1963, S. XXIV: *Diese Anweisungen*

Wo werden da die Konsonanzen und Dissonanzen rational klassifiziert, wo wird da die Struktur der Tetrachorde hinsichtlich Lage des jeweiligen Halbtons bestimmt, wo erfährt man in Byzanz, ob die Musik ein *synemmenon* kennt: Wo, kann man nur fragen, soll in der Schrift von Hucbald ein Einfluß von Byzanz zu finden sein? Diese Frage stellt sich nicht erst bei *intensiver*, sondern schon bei überfliegender Kenntnisnahme des Textes. Es kann einen solchen Einfluß nicht gegeben haben, kann nur die Antwort sein.

Vergleichbar absonderlich wird aber die Erkenntnis aus dem so *intensiven* Studieren der Quellen durch C. Floros, wenn man danach sucht, was in Guidos Schriften auf byzantinischen Einfluß zurückgehen könnte, die Linienschrift ja wohl sicher nicht, denn zu einer entsprechenden Bildung war die byzantinische Notation von Anfang an nicht fähig, einmal mangels des Bewußtseins, daß man zwischen Halb- und Ganzton rational unterscheiden muß oder kann, zum anderen, noch wichtiger, wegen der fehlenden Raumanalogie der byzantinischen Verwendung von Neumen; das ist doch keine Trivialität! Es kann angesichts der bestehenden Literatur kaum anders denn als naiv bewertet werden, wenn man einen Vergleich ausschließlich über die Einzelzeichen durchführt und dabei die grundlegenden Unterschiede des Systems beider Neumenschriften völlig außer Acht läßt.

Und sollte etwa die auf die Praxis gerichtete Einteilung des Monochords byzantinisch sein? Daß das nicht sein kann, dürfte klar sein; auch die Lehre, mit Anlegen eines Hexachords die Stellung eines Melodieausschnitts auf der Skala feststellen zu können kann nicht byzantinischer Herkunft sein. Denn die Byzantiner kennen keine rational definierte Skala als System ihrer Melodien. Oder sollte gar die Formenlehre des 15. Kapitels des *Micrologus* auf Byzanz

sind allerdings noch recht unklar und setzen unbedingt einen mündlichen Unterricht voraus. Ein Beispiel: „Den einfachen Krjuk — ein wenig höher über der Zeile singen, den finsternen wiederum höher als den einfachen. Den hellen Krjuk — höher als den finsternen ... Die helle Strèlà — mit der Stimme aufwärts reißen, zweimal aufhaltend schreiten ...“ usw. Solche und ähnliche Anweisungen geben nicht die Möglichkeit, die Intervallverhältnisse und die richtige Art der Ausführung ohne mündliche Überlieferung zu erlernen.

Auch Floros wird nicht behaupten können — vielleicht nicht einmal wollen? —, daß die russische Notation eine so total herabgekommene byzantinische Notation sei, daß aus dieser die Angabe rationaler Intervalle — und deren Angabe bzw. Existenz als Bezeichnetes ist nun einmal keine quantité négligeable — nicht übernommen worden wäre. Eine solche Behauptung wäre Unsinn, denn rational skalisch bestimmte Intervalle sind nicht Bezeichnetes der byzantinischen Neumen¹⁸⁸, man kann es also auch nicht aus ihnen herauslesen, sondern muß es, unter Hypothesen, hineinlesen; dessen sollte man sich, will man rationale Wissenschaft treiben, durchgehend bewußt sein: Die unreflektierte Substitution moderner, hier also nur westlich mittelalterlicher Denkmöglichkeiten stellt einen Anachronismus dar; man muß um die Hypothesen bei der melischen Übertragung byzantinischer Melodien wissen.

Auch hieraus folgt: Das wesentliche Merkmal, das eine rationale Notation der Melik ausmacht, fehlt in den östlichen Notenschriften. Warum soll oder darf man das nicht beachten? Nur deshalb, weil damit die Behauptung einer Entzifferung altrussischer, vorrationaler Notation durch Floros einer erheblichen Skepsis begegnen muß? Oder führt der Nachweis, daß die Voraussetzungen, die Floros seiner behaupteten „Entzifferung“ implizit zugrunde legt, nicht ganz triviale sachliche wie logische Lücken aufweisen, zum radikalen a priori Verzicht der Kenntnisnahme „fremder“ Argumente? Fragen über Fragen, die dazu zwingen, selbst die Argumentationsfähigkeit der Darstellung von Floros zu hinterfragen. So sollte man nicht mit Gegenargumenten umgehen, wenn man denn wissenschaftlich ernstgenommen werden will.

zurückgehen? Das ist ja wohl ausgeschlossen — es bleibt also wieder nur die Konstatierung, daß für das, was Guidos Theorie ausmacht, auch nicht in Ansätzen ein Vorbild in Byzanz zu finden ist. Auch ein *intensives* Studium der lateinischen Musiktheorie des Mittelalters läßt genau das Gegenteil der Behauptung von Floros erkennen.

In der lateinischen Theorie ist doch von vornherein, nach einem gewissen Vorlauf die diatonische Skala natürlich als rationale, intervallisch definierte Ordnung bewußt, damit verbunden ist die Diskussion der verschiedenen Lage der Halb- und Ganztöne, der größeren Intervalle, des zusätzlichen Halbtone des *synemmenon* etc. und auch von „unerlaubter“ „Chromatik“ — das muß doch die Frage erzwingen, wo denn eigentlich diese Rationalität in Byzanz gefunden werden kann; in den Aussagen zu den Tonarten sicher nicht, also nirgendwo; kein beachtenswerter Unterschied? C. Floros kann daher der lateinischen Theorie nur totales Unrecht antun, wenn er nicht erkennen kann, daß der Terminus der *finalis* ausschließlich da auftritt, wo die angesprochene Struktur der diatonischen Skala rational formuliert ist — ja wo denn nun aber, möchte man Floros fragen, konnte man eine rational definierte, d. h. durch rationale Intervallbegriffe „garantierte“ diatonische Skala aus byzantinischen Texten übernehmen? Bryennius und Pachymeres sind hier zeitlich nicht heranzuziehen — aber auch da hat Floros unter striktem Verzicht auf vorliegende, fast schon triviale Argumente, nicht genügend systematische und inhaltliche Deutungsfähigkeiten entwickelt: Floros formuliert ib., S. 289: ... daß im Grund (sic!) nur Pachymeres, Bryennios ... eine tiefere Kenntnis der altgriechischen Musiktheorie besaßen. Die Reihenfolge, in der sie die antiken Tonartennamen (sic!) anführten, entspricht der Reihenfolge der Transpositionsskalen ... Τόνοι sind Transpositionsskalen, denen die westliche mittelalterliche Lehre von Oktavgattungen als „Kirchentönen“ gegenübersteht; auch ein nicht ganz trivialer Unterschied.

Hier hätte Floros, wenn er, hier vergleichbar seinem Lehrer Georgiades, nicht darauf verzichtet hätte, die betreffenden Schriften der angeführten Autoren einfach zur Kenntnis zu nehmen, bemerken müssen, daß es sich um umfangreiche Kompilationen handelt — daß jedoch Kenntnis von einer Theorie ja wohl ihre Anwendbarkeit auf die davon gemeinte Wirklichkeit beinhaltet: Man kann auch ausführlich Dinge zusammenkompilieren (z. B. aus Aristides Quintilianus; die Nachweise von Jonker dürften für Bryennios desse totale Abhängigkeit zeigen), die dann auch korrekt wiedergegeben werden können (nicht einmal das schafft Martianus Capella). Insofern machen Bryennius etc. tatsächlich in ihrer Kompilation keine großen Fehler, was aber nicht notwendig ein Beweis für *Kenntnis*, gar *tiefere Kenntnis*, sondern nur für korrektes Abschreiben ist. Betrachtet man nämlich etwas weitergehend die Stellen, an denen z. B. Bryennius die eigenen ἤχοι erwähnt (dafür gibt es Literatur, auch wenn sie Floros vielleicht nicht unbekannt geblieben ist, aber einer Beachtung nicht für wert gehalten wird; eine merkwürdige Art von wissenschaftlichem Arbeiten), wird sofort klar, daß Bryennius völlig unfähig ist, die rationalen skalischen oder auch nur elementaren intervallischen Strukturmerkmale auf die eigene Melodik anzuwenden. Das aber, und das entgeht der offenbar ausschließlich auf oberflächliche Formalismen gerichteten Denkweise von Floros¹⁸⁹, kann der Westen: Die skalischen Strukturen, die die *Musica Enchiriadis* oder

¹⁸⁹Es mag ja angesichts der deutlich subjektiven Selbsteinschätzung, wenn auch nicht gerade leicht,

Hucbald angeben, sind bekanntlich intervallisch rational in antikem Sinne, doch nicht in byzantinischem Sinne.

Genau das Merkmal, das die westliche Musiktheorie sich zur Aufgabe gestellt hat —

nachvollziehbar sein, daß man sich über einer Auseinandersetzung mit den Argumenten anderer hoch erhaben sieht, eine solche Erhabenheit gegenüber Quellen ist allerdings auch bei Berücksichtigung des Subjektiven nicht mehr verzeihlich: Floros hätte z. B. bemerken müssen, daß, exemplarisch belegt durch den bekannten Brief von Psellus über die Musik, in Byzanz — solche Pauschalaufzählung sei erlaubt —, die Zusammenfassungen antiker Theorie nichts mit der aktuellen liturgischen Gesangspraxis zu tun haben, sondern eben reine Kompilationen darstellen, sicherlich fleißige und sorgfältige, aber eben Kompilationen.

Demgegenüber, und das hätte bei der so angepriesenen immer *intensiveren* Auseinandersetzung von Floros mit lateinischer Musiktheorie des Mittelalters sofort bewußt werden müssen, kennt der Westen fast nur noch die Art der Theorie, in der nicht kompiliert, sondern konkret angewandt wird (der invektive Italiener, der sich so über die Rüge seines schlechten Lateins in St. Gallen aufgeregt hat, ist ein Beispiel für reine, „tote“ Rezeption): Die westliche Musiktheorie des Mittelalters, zu der auch die von Notker dem Deutschen gehört, stellt durchgehend eine selbständige Anwendung der antiken Vorgabe dar, nicht ein Nebeneinander von Kompilation und Praxis; nur so kam, und nur im Westen, die so wesentliche neue Verbindung von musikalischer Wirklichkeit und aktueller Musik zustande — dafür einen Einfluß aus Byzanz zu behaupten, grenzt schon an dezidierte Nichtkenntnisnahme der westlichen Theorie im Ganzen. Man könnte deshalb den Brief von Psellus mit dem von Cassiodor vergleichen, nicht aber mit irgendeiner wirklich theoretischen Schrift im „lateinischen“ Mittelalter; solche Sachverhalte muß man doch beachten!

Auch L. Richter scheint nicht klar zu sein, daß rein formale, sozusagen allein aus dem Prinzip der gleichen Anzahl und damit der Abzählbarkeit (nur bis zur Zahl 8!) abgeleitete Parallelisierungen keine inhaltliche Aussage leisten können, abgesehen vielleicht davon, daß sie einen Hinweis auf Unfähigkeit des betreffenden Autors im Wissen um einen rein literarisch kompilierten Sachverhalt belegen. Richter schreibt, *Antike Überlieferung in der byzantinischen Musiktheorie, Acta Musicologica* 70, 1998, S. 133 ff., S. 170: *Im Blick auf diese bei Pachymeres wohl das erste Mal belegte Zuordnung antiker und mittelalterlicher Tonarten verdiente seine Musikschrift das Prädikat eines Bindeglieds zwischen Altertum und neuerer Zeit ...* Wie jeder Leser der Ausgabe des musiktheoretischen Werks von Pachymeres, ed. Tannery, 198 ff., auf einen Blick sehen kann (möglich wäre auch eine Beachtung von Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 313 f.), stellt die Parallelisierung von ἤχοι und τόνοι — also eigentlich das Ptolemäische Reduktionssystem der Transpositionsskalen, was man nicht unbeachtet lassen sollte — eine rein formale durch Anzahl und Abzählen gegebene Zuordnung dar, die überhaupt nichts zur wirklichen tonlichen Struktur der ἤχοι aussagen kann! Hinzu kommt, daß Pachymeres natürlich auch den Unterschied zwischen Oktavgattungen und τόνοι nicht verstanden hat. Warum Pachymeres die „eigenen“ ἤχοι ganz am Schluß seines Beitrags zur Musiktheorie (innerhalb des Quadrivium) überhaupt anführt, erklärt sich auch nur aus der Gleichheit der Anzahl — oder sollte irgendjemand glauben, daß die sieben Oktavgattungen in ihrer nicht gerade strukturelle Kenntnisse zeigenden Vermehrung auf acht irgendetwas mit dem Ursprung des *Oktoechos* zu tun hätten? Achtung: Dies ist eine rhetorische Frage! Das gilt auch für das Verstehen von Bryennius; übrigens sollte nicht ganz unbekannt sein, wann die *Alia Musica* zu datieren ist; für die lateinische Theorie, die hier viel früher liegt als die „Theorie“ von Byzanz, war übrigens ein Problem, daß Cassiodor die Aristoxenische Anzahl, Boethius die Ptolemäische Zählung von Transpositionsskalen überliefern.

In Gegensatz zur Behauptung von Richter muß damit Pachymeres als exemplarisch für die Unfähigkeit byzantinischer Antikenkompilatoren angeführt werden, den kompilierten Stoff mit der eigenen musikalischen Wirklichkeit auch nur ansatzweise in strukturell inhaltliche Verbindung bringen zu können. Weil Richter den Unterschied zwischen formalen Ordnungsmerkmalen und eigentlichen Strukturen unbeachtet läßt, ist auch sein Beitrag, ib., S. 193 ff., *Zur Genesis der Tonartenlehre* für die Erkenntnis der musikhistorischen Umstände ohne wesentliche Aussagekraft.

und zwar ganz bewußt seit und durch Aurelian, der jedoch dazu noch nicht fähig war, aber die Aufgabe gesehen hat —, nämlich die Projektion aller Melodien, die überhaupt denkbar sind, auf diese rationale Skala, auf das diatonische System nebst *synemmenon*, fehlt im Osten vollständig: Erst nach bzw. durch Einfluß von Zarlino gelangt auch in die byzantinische Notation die westliche, d. h. griechische, aber antike, Rationalität, die auch die westliche Notenschrift seit Hucbald wenigstens als Aufgabe gestellt bekommen hat — welcher byzantinische „Theoretiker“ hat auch nur das Bedürfnis empfunden, eine rationale Notenschrift zu formulieren? Floros jedenfalls stellt keinen vor, weil es keinen gibt — nur kann man doch wohl erwarten, daß eine sich als *intensives Studium* der mittelalterlichen Musiktheorie anpreisende Darstellung der Relation byzantinischer „Theorie“ und westlicher Theorie wenigstens das Wesentliche der westlichen Theorie zu erkennen in der Lage sein sollte.

Der nun wirklich anrührende Stolz von Floros auf „die“ Griechen läßt sich in dem Fall der Musiktheorie eben nicht auf Byzanz übertragen, da fehlt auch schon jeder Ansatz für eine entsprechende Rationalität — und weil diese Rationalität, vielleicht für Musikwissenschaft ein *perhorrescendum*, das Thema der westlichen, lateinischen Musiktheorie des Mittelalters ist, und sich keine Spur davon in byzantinischen Quellen findet, ist die Behauptung von dem *starken byzantinischen Einfluß*, ausgerechnet auch noch auf Guido!, unbrauchbar, und für ein orientierendes Handbuch scheint dies fast von etwas zu großer Naivität zu sein: Denn wo gibt es — und das wäre ja die Erlösung für die Übertragbarkeit der mittelbyzantinischen Notation — eine theoretische Schrift, die byzantinische Melodien rational bestimmt, d. h. unter genauer Angabe, wo sich die Halbtöne befinden? Genau das gibt es eben nicht, und darin liegt ja wohl der zentrale Unterschied. Wo gibt es eine rationale Konstruktion des Tonsystems in byzantinisch griechischer Sprache, wie sie die *Musica Enchiridis* vorstellt, Halbton da, Ganzton dort, kl. Terz, gr. Terz, etc.

Daß die mittelbyzantinische Notenschrift einzelne Schritte oder in elementaren Schritten gezählte Sprünge als Bezeichnetes hat, ist eben nicht mit der klaren Angabe, hier Halbton, hier Ganzton, hier kl./gr. Terz ..., zu vergleichen: Letztlich ist sowohl die Deutung der Lagen der byzantinischen Tonarten als auch die Übertragung der Melodien hypothetisch — man lese Oliver Strunk, wenn man die dazu vorliegenden Schriften des Verf. für zu schwierig hält. Ohne die hypothetische Verwendung der westlichen Rationalität könnte auch Floros nicht sagen, daß der $\pi\rho\tilde{\omega}\tau\omicron\varsigma$ mit *d* beginnen soll, er kann ja gar nicht wissen, wie die byzantinische Skala wirklich war, vielleicht viel chromatischer als die des Westens; und die hatte ja auch einige Probleme mit „Chromatismen“ — die als solche, und das ist zu beachten, erst durch die Rationalisierung bewußt werden konnten; daß es Vergleichbares im Osten nicht gibt, sollte die vergleichende Lektüre der Texte deutlich machen, wenn man auf die Kenntnisnahme vorliegender Literatur lieber verzichtet.

Und wenn man byzantinische $\eta\chi\omicron\iota$ einfach mit westlichen Kirchentonarten gleichsetzt, sollte man in einer sich wissenschaftlich verstehenden Abhandlung vielleicht doch beachten, daß eben die byzantinischen Angaben keine Aussage dazu machen (können), wie denn ein Tetrachord beschaffen ist, wo in einer Melodie ein bzw. der Halbton liegt, denn, wie nochmals zu wiederholen, den Begriff des Halb- resp. Ganztons findet man in der byzantinischen

Musik„theorie“ nicht. Wenn man eben, um überhaupt übertragen zu können, heute den *πρῶτος* mit *d* (als Teil eines rational intervallisch definierten Tonsystems!) anfangen läßt, wie man es nun genau vom *authenticus protus* weiß — daß der Zusatz nicht aus Byzanz stammen kann, stört Floros offenbar nicht —, so handelt es sich um eine unbeweisbare Hypothese, die man für plausibel halten kann, die aber eben rational nicht nachweisbar ist: Die byzantinische „Theorie“ ist in dieser Hinsicht unfähig, also vom Westen spätestens um 900 her gesehen, irrational — und die mittelbyzantinischen Texte sind bekanntlich einige Zeit später, haben also bis zum 12. und 13. Jh. nichts an Rationalität gelernt. Es ist geradezu erschütternd, wenn dieser grundsätzliche Unterschied in einem Handbuchbeitrag überhaupt nicht gesehen werden kann, wo bleibt da die Tätigkeit der Herausgeber, möchte man verwundert fragen.

Dies wird auch deutlich, wenn man die Beschreibungen von tonartlichen Relationen in byzantinischen Texten zur Kenntnis nimmt, wie der von Floros zitierte hl. Mönch, *ιερονόμαχος* Gabriel, ib., S. 284: *κοινὸν δὲ τὸ καταλέγειν καὶ τοὺς τέσσαρας ἔξω φωνὰς τρεῖς*, der eben nicht sagt, daß sie *alle jeweils eine Quarte höher kadenzieren*, denn den rationalen Intervallbegriff hat er nicht, er spricht von *drei Schritten*; ja von welchen denn, wo steckt der Halbton (es könnte ja auch ein Tritonus vorliegen) — dessen Lagebestimmung ist ja wohl unabdingbar für eine zeitinvariante, also heute genau zu verstehende Angabe der Struktur der Kirchen-tonarten (abgesehen davon, daß *ἔξω* in Opposition zu *ἔσω* steht, also nicht notwendig ein tonräumlicher Ausdruck ist). Das ist doch nicht irrelevant für die Bestimmung der Relation zwischen lateinischer Theorie und byzantinischer Lehre; wie wollte denn Floros rational bestimmen, was der Pseudo Johannes Damaskenos, meint, wenn er, ed. Hannick und Wolfram, S. 86, 677, schreibt: *Οὐκ ἐκάλεσε δὲ τρεῖς φωνὰς μέσος δευτέρου, ἀλλὰ τὰς δύο καὶ φωνὰς πλάγιοι τοὺς τετάρτου ...*, was Hannick völlig unzutreffend übersetzt mit *Mögest du nicht drei Sekundintervalle als Mesos Deuterios bezeichnen, sondern die zwei Sekundintervalle, die auch Plagios des Tetartos sind ...*, von *Sekundintervallen* ist nicht die Rede, von zwei elementaren Schritten, denen man nicht ansehen kann, ob Halb- oder Ganztöne gemeint sind (auch hier abgesehen davon, wie man eigentlich den Sinn einer derartigen Beschreibung einer Tonart rationalisieren soll; rationales Denken im Sinne der westlichen Theorie ist hier nicht zu finden!); und wie soll man eigentlich den Bezug zwischen *Sekundintervallen* und Tonart verstehen? Was für *Sekundintervalle*, kleine, große, gemischt aus beiden, sind gemeint? Man vergleiche solche Formulierungen mit den Tonartbestimmungen seit Hucbald und der *Musica Enchirriadis*; ja selbst die verfehlten Ansätze der ersten Schicht der *Alia Musica* stehen über solchem Irrationalismus — eine Tonart angeben wollen, ohne sagen zu können, wo die Halbtöne liegen, wäre für einen westlichen Theoretiker eine Absurdität. Und das alles soll irrelevant sein, nur weil Floros die entsprechenden Hinweise auf solche grundlegenden strukturellen Unterschiede in der vorliegenden Literatur ebenso wie die klaren Aussagen der lateinischen und deutschen (Notker) Quellen einfach großzügig unbeachtet läßt, aus Bequemlichkeit oder Unfähigkeit?

Man sollte übrigens auch nicht einfach unbeachtet lassen, daß der Terminus *oktoechos* keine Latinisierung erfahren hat — vielleicht war die Übernahme des oder eines Oktoechos Systems in den Westen doch etwas anders, als sich dies Floros denkt? Die Gattung des Tonars

jedenfalls weist Floros nicht als urbyzantinisch nach, obwohl ja gerade hier der Zwang zur Theorie im Westen einsetzt, nicht im Osten.

Auch sollte man beachten, daß allein mit der Vorgabe von vier Tonarten als Grundtonarten auch im Westen alle möglichen weiteren virtuellen Erweiterungen nur durch bzw. als Vielfache von vier denkbar wurden: Die Systemzwänge solcher formalen Ordnungen sollte man nicht übersehen, wenn man über die Relation solcher Bildungen zur Wirklichkeit nachdenken will. Durchgesetzt mit einer in Byzanz ganz unbekanntem Rigorosität wurden aber, und darauf kommt es an, die acht Tonarten nur im Westen! Denn auch Floros gibt keine Melodien von Gradualien oder Introitus an, die seit der Rationalisierung nicht in diese Tonarten klassifiziert sind. Daß Chromatismen und anderes Probleme bereitet haben, daß da manchmal die Antwort in einer „Erfindung“ neuer Tonarten, natürlich jeweils von vier, bestehen konnte, hebt doch nicht die eindeutige, und mit erstaunlichem Rigorismus durchgesetzte Absolutheit von acht und nicht mehr Kirchentönen auf. Das ist das endgültige, bereits von Aurelian intentional zwingend vorgegebene Ergebnis. Man sollte Nebensächlichkeiten sicher beachten, aber auch korrekt bewerten können: Für solchen Rigorismus einer Durchsetzung eines Systems von acht und nur acht Tönen gibt es keine Parallele im Osten. Die *parapteres*, ein Versuch, tonal schwer erfaßbare Melodien zu klassifizieren, lassen sich nur auf rein formaler Ebene und unter Ignorierung der strukturellen Unterschiede mit byzantinischen *μέσοι* o. ä. vergleichen, solche Vergleiche sind aussagegelos¹⁹⁰. Und immer beachte

¹⁹⁰Man vergleiche hier die Ausführungen zu den *parapteres*; da wird man klar erkennen, daß die *parapteres* (natürlich im Westen) nicht etwa durch tonartverändernde Chromatik bestimmt sind, sondern durch formelmäßige Unterschiede zwischen Initium und Kadenz (die Hinzufügung der Mitte durch Regino dürfte wesentlich einer formalen Dreiersystematik geschuldet sein), womit Atkinsons entsprechende Vorstellungen zu *modulatory characteristics* vielleicht etwas zu differenzieren wären (s. u., Anm. 192 auf Seite 376) — Atkinson hat das Buch von Jacobsthal wie auch das von Bomm übersehen: Reginos (und anderer) Problem ergibt sich ausschließlich aus dem, für den Osten nicht relevanten, ja nicht existenten Problem einer eindeutigen Zuordnung jeder Melodie zu einer der acht Tönearten, als, wie Aurelian, ed. Gushee, S. 110, 32, erkennen läßt, Aufgabe einer in Hinblick auf die Entstehung der Gestalt der Melodien historisch sekundären Zuordnung von Melodien zu acht, bei ihm (noch) nicht rational definierten Klassen: In der „rationalen“ Anfangszeit werden Modulationen dann klar definierbar, wie dies die *Scolica Enchiriadis*, z. B. ed. Schmid, S. 69 f., darlegt — die spätere Zeit erklärt diese Sachverhalte als Fehler in der Überlieferung der Melodien. Andererseits sollte man beachten, wie der lateinische Autor rational das Geschehen darstellen kann, die byzantinischen „Äquivalente“ dagegen genau dazu unfähig sind. Wie schon Jacobsthal bemerkt, emendiert die *Scolica Enchiriadis* nicht!

Daß die rationale Definition durch *finales* nicht gegeben ist, zeigen auch Schriften wie *De tonis musicis* — und genau dieses Fehlen rationaler Kriterien sollte beachtet werden, es stellt nämlich einen höchst naiven Anachronismus dar, einfach die rationale Denkfähigkeit Hucbalds historisch absolut, d. h. als allgemeingültig auch für Byzanz zu setzen, das wäre höchstgradig unwissenschaftlich und leichtfertig. Schließlich ist die Funktion der Rationalität in der westlichen christlichen Tradition Augustins, die, wie jedermann, der mittelalterliche Texte wirklich liest, leicht sehen kann, konkret Autoren wie Guido bestimmt hat (im Gegensatz zu manch neuem musikwissenschaftlichen Ansatz), gerade für die vorher unerhörte Aufgabenstellung ein nur als Formalismus bekanntes System von acht Melodieklassen zu rechtfertigen, von zentraler Bedeutung. Wer sich als unfähig erweist, zu begreifen, daß vor Hucbald, also zur Zeit von Aurelian eine rational noch nicht zu bewältigende, wohl aber formulierte Aufgabenstellung der Klassifizierung von Melodien nach Klassen gestellt worden ist, nur im Westen, der kann nicht begriffen haben, was die Leistung der Rationalisierung eigentlich

man: Die Deutung der byzantinischen ἤχοι erfolgt aus rein hypothetischer Identifizierung mit den rational definierten Tonarten des Westens — es ist kaum ein Wunder, daß man dann auch wieder tonal vergleichbare Melodietypen „herausbekommt“, ein schönes Beispiel eines

darstellt. Er sollte, wenn er schon die Hinweise von Verf. in verschiedenen Beiträgen partout nicht lesen will, doch wenigstens einmal Hucbalds Darstellung mit der von Aurelian vergleichen, möglichst ohne eine der zugänglichen Übersetzungen zu benutzen; das Gleiche empfiehlt sich auch für byzantinische Musik, „theorie“, denn die Gleichsetzungen von φωνή mit antik διάστημα oder gar φθόγγος in Übersetzungen, die Ch. Hannick anbietet, sind unhaltbar — das musikhistorische Denken von Floros scheint weit über derartigen Sachverhalten zu schweben.

Es dürfte klar sein, daß ein ursprünglich mit Sicherheit nicht in acht Tonartenklassen geordnetes Melodiearsenal, auch im beschränkten Bereich der Antiphonen, sich nicht gerade von selbst einer solchen rigorosen Klassifizierung unterwerfen lassen „wollte“ — daß dabei Schwierigkeiten entstanden sein müssen, genau das zeigt der, hilflose und sinnlose Versuch von *aliqui*, wie sie Aurelian anspricht, durch Erfindung weiterer *toni neophyti* irgendwie das Problem des „Nichtpassens“ zu bewältigen. Daß das dann wieder dem Schematismus der Viererzahl folgt, sollte leicht verständlich sein: Wenn es zu schwer zu verstehen sein sollte, sollte man sich mit Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* auseinandersetzen, auch wenn da die von strukturellen Merkmalen der historischen Wirklichkeit unberührten Vorstellungen von Floros über Neumenuniversalien nicht akzeptiert werden können.

Die von Atkinson in seinem Beitrag zu den *parapteres, nothi, degeneres* u. ä. nicht gerade ausreichend behandelten Texte — es fehlt die vollständige Überprüfung aller genannten Melodien auf betreffende Formelhaftigkeit, weshalb „falsche“ Chromatik mit „Bitonalität“ (nur zu Anfang und Ende!) und individuelle Psalmodieformeln undifferenziert in einen Topf geworfen werden — stellen einen der, glücklicherweise nicht erfolgreichen Versuche dar, das genannte Problem des „Nichtpassens“ des Gregorianischen Repertoires durch das „Dogma“ von primär nur acht Klassen dar, nämlich in dem Sinne, daß einige, schnell „widerlegte“, lateinische Autoren die Vierzahl zu Hilfe nehmen, um für die Bestimmung der eindeutigen Psalmodieformel problematische Melodien doch noch irgendwie klassifizieren zu können: Nachdem einige, im Gegensatz zu Aurelian, und erwartungsgemäß, gescheitert waren, versuchten sie es eben mit vier Tonartklassen „mehr“ — man sollte sich auch darüber klar sein, daß erst die rational definierte *finalis* Lehre alle solchen Probleme ohne Schwierigkeiten erledigen konnte, es kommt auf Ambitus, skalische Struktur, repräsentiert durch die *finalis* an, nicht mehr auf gestaltemäßig „gespeicherte“ Formeln, vielleicht sollte man sich dieses Ergebnis der Forschung doch einmal klar zu machen versuchen, um nicht als Musikologe Guidos Verdikt des Nur-*cantor* ausgesetzt zu sein!

Man muß dabei beachten, daß Regino solche Melodien zwar nicht verändert, wohl aber strikt als *degeneres* bewertet, der Autor der Schrift *De tonis musicis*, die T. Bailey, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 77.78, S. 47 ff., neu herausgegeben hat, S. 53, sagt im Grunde das Gleiche, versucht aber, in Gegensatz zu Regino, dieses Problem, letztlich unsinnig, eben durch die rein formale Aufstellung einer weiteren Klasse von vier Tonarten, zu lösen: *sunt necesse ...ut teneamus, qui in antiphonis minutis comprobantur, maxime de psalmis, qui non finiunt ita ut inchoant*. Die Beschränkung auf Antiphonen ist gegenüber Regino bemerkenswert. Die Formulierung ist ersichtlich nicht ganz klar; klar ist jedoch, daß es um das Problem des Gegensatzes zwischen Initium und Kadenz geht — was natürlich für die Frage nach der zu verwendenden Psalmodieformel bedeutsam sein mußte; übrigens eine völlig andere Problematik als die der tonartverändernden Mittelsignaturen in byzantinischen Melodien, was Atkinson zu wenig beachtet. Klar wird aus dem Text, daß genau dieses Problem gemeint ist, daß es darum geht, bei solchen „bitonalen“ Antiphonen — Achtung! es geht jeweils ausschließlich um Initium und Kadenz, nicht um konzise Tonartbestimmung! — die richtigen Psalmodieformeln zu finden.

Der Osten kannte dieses Problem nicht, wie jeder Leser der Texte weiß. Insofern kann nur eine, eben von dem Formalismus der jeweils vier Einheiten zur Verfügung gestellte formalistische Anlehnung an byzantinische Vorgaben angeführt werden; auch hier übersieht Floros die völlig unterschiedliche Struktur der byzantinischen Tonarten, „theorie“ und der des Westens.

Zirkels. Denn eines sollte man auch beachten: In der geistigen Gestalt von acht rational als Ausschnitte aus der diatonischen Leiter bestimmten skalischen Materialordnungen konnten die *ῥῆχοι* nicht in den Westen gelangen, denn da gab es ein solches rationales Verständnis von Tonarten nicht: Auch Floros gibt keine Quelle an, die vor dem 16. Jh. in Byzanz eine solche Rationalität auch nur ansatzweise denken kann — es sei wiederholt: Man lese O. Strunks Artikel und beachte seine Aussagen zur Lage des Halbtons, wenn die Kenntnisnahme der betreffenden Beiträge des Verf. zu schwierig sein sollte! Das Ergebnis sollte doch einmal klar sein: Eine echte Übertragbarkeit der mittelbyzantinischen Neumen gibt es nicht; man muß unbeweisbare Hypothesen, z. B. was die Lage der Halbtöne anbelangt einsetzen.

Wo gibt es denn z. B. einen byzantinischen Hucbald — und Hucbald, ausgerechnet, soll unter starkem byzantinischen Einfluß gestanden haben? Man weiß nicht, ob man hierzu lieber lachen oder weinen soll; Boethius, ja, und durch diesen die antike Musiktheorie, hat direkt auf Hucbald eingewirkt, bis hin zur Idee einer vereinfachten, aber gleichwertig rationalen Buchstabenschrift, die genau angibt, zeitinvariant, heute noch genauso nachprüfbar wie zu Hucbalds Zeit, wie und wo die bestimmten Intervalle in einer Melodie stehen. Gerade das findet sich in Byzanz vor Zarlino jedoch überhaupt nicht, keine Spur davon gibt es. Wo da ein byzantinischer Einfluß auf die lateinische Musiktheorie herkommen soll, ist höchstens für Irrationalismus oder Glauben an die byzantinische Sache vorstellbar.

Dies gilt für das Wesen der lateinischen Musiktheorie in Vergleich mit der, übrigens doch wohl sehr viel späteren, nämlich nach dem lateinischen Kaiserreich und den „begleitenden“ „fränkischen“ Fürstentümern in Griechenland zu datierenden mittelbyzantinischen Notationslehre, die als *Theorie* zu bezeichnen, nur möglich ist, wenn man Rationalität nicht als Merkmal von Theorie bewerten sollte; und gerade die jahrhundertelangen „fränkischen“ Herrschaften wie die Verbindungen nach Italien hätten Byzanz (wenn eine solche Kurzformulierung erlaubt sei) die Möglichkeit eröffnet, das nicht graduell, sondern grundsätzlich höherstehende Rationalitätsniveau der westlichen Musiktheorie kennen zu lernen; man konnte ausweislich der *Papadike* dies aber aus Leistungsunfähigkeit nicht tun.

Wo ist die auf die Praxis der liturgischen Musik bezogene Monochordeinteilung in Byzanz, die im Westen durchgehend gebräuchlich ist? Floros jedenfalls gibt auch hierauf keine Antwort, ja sieht das Problem für seine Behauptung gar nicht. Die antike Rationalität — und die ist doch auch griechisch — als Wesen der Musiktheorie hat das westliche Mittelalter ausschließlich aus den lateinischen Quellen antiker Theorie nehmen können — und das ist das Wesentliche.

Nun stimmt es aber doch, daß die Autoren öfter einmal Griechen anführen, und sicher, Pippin hat wohl wirklich ein *Organon* — warum eigentlich nicht *Orgel*? — als Geschenk erhalten, Karl d. Gr. hat Melodien übernommen, und die Texte übersetzen lassen, sicher, dies ist alles richtig, nur, was folgt daraus für die Einmaligkeit der westlichen Musiktheorie — genau deren Grundlagen konnten aus Byzanz nicht bezogen werden, ja nicht einmal die Idee einer rationalen Musiktheorie! Auf die sofort einsetzende, pragmatisch rationale Nutzung der Orgel nur im Westen wird anschließend eingegangen.

Auch der Umstand, daß die byzantinischen Intonationsformeln, die *ἐνηχήματα*, übernom-

men wurden, ist nicht unbekannt — zu beachten wäre allerdings, als was sie übernommen wurden, doch nicht etwa als Intonationsformeln! Sie erscheinen als sozusagen musikalische Namen an sich, nur in der Theorie, aber nicht in irgendeiner konkreten Funktion des liturgischen Gesangs. Wer unfähig ist, solche wesentlichen Unterschiede zu verstehen, reduziert seine Argumentationsbasis auf reine Formalismen, was gerade beim Vorgang der, im Osten völlig unbekannt, Aufgabe einer musikhistorisch sekundären, restlosen Klassifizierung bestehender Melodien, übrigens doch recht anderer Gattungen als in Byzanz, und der daraus folgenden Rationalisierung eine Unfähigkeit zur Wahrnehmung der wesentlichen musikhistorischen Vorgänge darstellt, den Betreffenden als unfähig zur adäquaten Beurteilung der Quellen erweist.

Und warum sollte man eigentlich immer übersehen — immer dann, wenn es einem gerade mal so zu pasen scheint? —, daß auch der Westen das Problem des Einsatzes bei der Ausführung von Chorliedern in der Liturgie kannte, wie man schon aus *SS. Pauli et Stephani Regula ad monachos*, XIV, *MPL* 66, 953 D, erkennen kann, wenn man schon nicht die Bedeutung des *asteriscus* im modernen Gradualbuch beachten will; man könnte auch die sehr viel späteren *Instituta patrum*, *GS* I, S. 7b, vgl. M. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, S. 7, 27 beachten, wo es heißt: *Quicumque imponit antiphonam vel responsorium, psalmum aut ymnium, introitum an graduale, tractum sive alleluia, seu quicquid incipit, duas vel tres sillabas an unam sillabam, et duas aut tres notas imponat solus tractim, aliis tacentibus; et ab eo loco, quo intonans dimisit, ceteri inchoent, subsequentes, non repetendo, quod ille praecinuit*. Damit dürfte ja wohl klar genug sein, daß die byzantinischen Intonationsformeln im Westen nicht als solche, sondern eben nur als inhaltslose „Namensmelodien“, also rein formal übernommen wurden — eine Verwendung der Formeln in ihrer eigentlichen, byzantinischen Funktion wäre nicht unmöglich gewesen, die Funktion von Intonationen ist notwendig, nur hatte eben der Westen dafür keinen Grund, er hatte eine völlig andere Methode entwickelt, eben die, die der zitierte Text, spät genug, als Praxis beschreibt; ihr höheres Alter belegt die davor genannte *Regula*. Es wäre also ein großes Hindernis für das Verstehen der Leistung der mittelalterlichen lateinischen Musiktheorie, solche Formalismen nicht als solche zu erkennen: Man übernimmt und bestimmt neu den Formalismus von acht Melodieklassen; und wer nicht sehen kann, daß dies keine Übertragung des byzantinischen Systems sein kann, der kennt auch den Unterschied westlicher liturgischer Gesangspraxis und der des Osten nicht. Eben überhaupt ein System der Achtzahl, nur im Westen wirklich ernstgenommen, dürfte aus Byzanz stammen (zusammen mit den so aufregend merkwürdigen Intonationsformeln, als Namen, aber nicht als Intonationsformeln); es geht dabei wohl nur um die formale Erscheinung der Anzahl von Melodieklassen! Auch dafür gibt es eingehende Literatur, deren Argumente Floros hätte beachten können, ja müssen, wenn er schon einen, als aktuell auftretenden Beitrag für ein Handbuch verfaßt und sich auch noch darüber erstaunt zeigt, daß angeblich andere seine Ausführungen nicht ausreichend beachtet hätten — Floros jedenfalls scheint hoch über dem wissenschaftlichen Ethos zu stehen, auch andere, aus den Quellen und ihrer wirklichen Kenntnis begründete Auffassungen zu beachten oder gar zu diskutieren.

Nun darf natürlich gefragt werden, welche Wirkung diese Formeln eigentlich für den Flo-

ros offenbar bis heute nicht ausreichend klar gewordenen Vorgang der Rationalisierung der Musik im westlichen, und nur im westlichen Mittelalter, gehabt haben: Evidentlich überhaupt keinen! Sie werden als letztlich unbrauchbares Begleitwerk mitgenommen, was auf eine gewisse Pietät verweist, nicht aber auf Anteil dieser Formeln an der wesentlichen Entwicklung und Leistung westlicher Musiktheorie im Mittelalter, etwas wie *gelehrter Prunk*, pietätvoll weitergegeben, ohne Funktion — denn selbst Floros müßte bemerkt haben, daß die, auf skalischer Rationalität beruhende *finalis* Lehre doch nicht von den als funktionslose Namen übernommenen byzantinischen Intonationsformeln abgeleitet werden kann; schließlich ist ihr Ersatz durch die bekannten Mustermelodien, deren Texte Zahlen verwenden, dann auch wesentlich sinnvoller, nämlich zielführend, die Tonarten konkret kennenzulernen.

Also, daß ein Namenssystem von acht „Tonarten“ aus Byzanz übernommen worden sein dürfte (es gab immerhin auch syrische Päpste), bestreitet niemand — nur, was hat das mit der rationalen Definition von *finalis* zu tun, die bestimmte Stellen in der diatonischen, es sei nochmals betont, rational definierten Skala aufweisen? Nichts! Die so starke, schon bei Aurelian begegnende geradezu ethische Aufgabenstellung, die eigene Musik rational, als *musicus*, nicht nur als *cantor* verstehen zu können, die stammt nicht aus Byzanz, denn auch die, von ihm behauptete so große Kenntnis der bekannten Quellen scheint Floros nicht zu veranlassen, hierzu etwa neue Erkenntnisse zu liefern, oder wenigstens danach zu suchen, was ja notwendig für seine These wäre: Die einfache Gleichsetzung von moderner Metasprache, hier die der Intervalle und des diatonischen Systems, mit dem Bezeichneten der mittelbyzantinischen Notation wäre doch wohl naiv — nein, nur der Westen hat, und da schon ansatzweise Aurelian, den Drang zur Rationalität gehabt: Ja, wo gibt es in Byzanz auch nur den geringsten Hinweis auf einen Versuch, die vier „Pythagoräischen“ Grundintervalle in den Melodien konkret wiederzufinden? Floros gibt dazu keinen Hinweis, weil dazu keine Quelle vorliegt, ja er sieht darin nicht einmal ein Problem für seine Vorstellung. Bei Aurelian findet man aber einen solchen ersten Ansatz, der nun wirklich nicht aus Byzanz stammen kann!

Und zur Orgel: Wo gibt es in Byzanz auch nur den kleinsten Hinweis darauf, daß man die Orgel nicht als ein irgendwelchen verknöcherten Zeremonien zugewiesenes Prunkwerkzeug, sondern ganz einfach und zielbestimmt als Hilfsmittel der Musiktheorie eingesetzt hat, ja warum erbittet sich ein Papst des 9. Jh. eine Orgel nebst spielfähigen *musicus*, um musiktheoretisch rational an die Melodien herangehen zu können, nicht in Byzanz, sondern, na wo wohl? Im deutschen Teil des Frankenreichs, genauer in Bayern¹⁹¹. Das sind die wichtigen Tatsachen der absoluten Eigenheit der westlichen Musiktheorie. Schon bei Hucbald ist die

¹⁹¹Und weil schon in Buhles Sammlung mittelalterlicher Miniaturen mit Musikinstrumenten genau dieser Text zitiert wird, S. 61, sollte allgemein bekannt sein, daß schon im 9. Jh. und sogar schon in Rom, Papst Johannes VIII einen *artifex* fordert, *qui hoc (scl. organum) moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae ...* Das heißt aber doch, daß schon zu dieser Zeit, im Westen, die Anwendung „des“ Musikinstruments mit seinen festgelegten Intervallabständen auf die liturgische Musik wenigstens in einigen Zentren selbstverständlich war, daß also die Melodien als Teil der antiken *musica instrumentalis* verstanden wurden, — und wo sollte es das in Byzanz je gegeben haben, wo läßt sich ein byzantinischer Hucbald finden, der darauf hinweist, daß das mögliche Fehlen der alternativen Tetrachorde in einem konkreten Instrument nicht etwa das Fehlen der entsprechenden Alternative in den Melodien bedeutet, also von *b/h*?

Orgel eines der möglichen Hilfsmittel für die Theorie, wo könnte es das in Byzanz geben? Nirgends, muß die Antwort lauten. Auch hier sieht Floros diesen wesentlichen Unterschied nicht.

Aber Floros hat in seinem *Studium* der Theorie des gregorianischen Chorals ja noch etwas entdeckt, eine Quelle, die er ganz für seine Vorstellung heranziehen möchte, ib., S. 303: In dem mit „*Deuterologium tonorum*“ überschriebenen Kapitel dieses um 843 entstandenen Traktats bekennt (sic!) Aurelian unumwunden, (sic!) daß die von ihm dargelegte Lehre über die Toni und ihre Differenzen (*varietates*) „von der Quelle der Griechen herrühre“¹⁹². Man darf wirklich dankbar sein, daß Floros jetzt endgültig bestimmt hat, ja aufs Jahr genau weiß, wann die Schrift von Aurelian entstanden ist; das allein macht seinen Beitrag so wertvoll und kann über anderes hinwegtrösten; nur, weiß man das wirklich so sicher?

Inhaltlich kann man aber vielleicht doch ein gewisses Erstaunen nicht ganz verbergen: Die Lehre der Differenzen, ausgerechnet die soll Aurelian aus Byzanz übernommen haben? Da wären doch wohl ein paar mehr Worte der Explikation durch Floros nicht ganz überflüssig gewesen, denn, wie Floros doch wohl bekannt ist: Weder hat der Westen in seiner liturgischen Praxis, die also auch musikalisch viel älter ist, die Intonationsformeln aus Byzanz übernommen, noch sind für die byzantinische Praxis die Differenzen so geläufig, daß Aurelian um 843 — die Praxis der Differenzen dürfte ja wohl erheblich älter sein — *unumwunden*, wo

¹⁹²Ähnliche Vorstellungen hinsichtlich einer aus unerfindlichem Grund so beliebte Gleichheit von byzantinischen Intonationsformeln und antiphonalen Differenzen äußert auch Atkinson in seinem Beitrag, *The Parapteres: Nothi or Not?*, *Musical Quarterly* 68, 1982, wenn er darin die byzantinischen Intonationsformeln ausgerechnet mit den im Westen bekanntlich auf Antiphonen „beschränkten“ Differenzen parallellisiert. Solche Vorstellungen sind abwegig, um es nochmals zusammenzustellen: 1. weil die Intonationsformeln nicht an Gattungen gebunden sind, 2. die westlichen Differenzen liturgisch unabdingbare Texte vertonen, 3. niemals Differenzen eine Melodie wie Intonationsformeln einleiten, 4. die Intonationsformeln bekanntlich fest sind, also keine Alternativen kennen, weder Atkinson noch Floros werden einen (byzantinischen) Kanon — eine etwas andere Gattung als eine Antiphon im Westen! — der gleichen Tonart einmal mit der, dann mit einer anderen und dann wieder mit einer dritten, alternativen Intonationsformel des gleichen Tons beginnen wollen oder können. Die Abwegigkeit eines Vergleichs ist offensichtlich, auch ist die Differenz nicht etwa eine so klare Tonartangabe oder Tonartsymbolisierung wie eine Intonationsformel, und 5. stehen die natürlich formal aus Byzanz übernommenen Intonationsformeln im Westen, wo sie ja vorkommen, ausschließlich symbolisch in der Art von Tonartnamen zur Verfügung, nicht in der Praxis, sondern in der Theorie der Tonarten. Nur weil man vielleicht beiden völlig verschiedenen Erscheinungen gerne einmal die Funktion des Überleitens zuordnen möchte, sollte man nicht übersehen, daß Intonationsformeln im Gegensatz zu Differenzen auch dazu dienen, um in diesem geistvollen Bilde zu bleiben, aus der Stille in den Gesang „überzuleiten“, was bekanntlich Differenzen gar nicht könnten, die schließlich nicht *anfangen*, sondern *verbinden*.

Keinem westlichen *cantor* oder *musicus* ist jemals eingefallen, die byzantinischen sinnlosen Silben liturgisch konkret anzuwenden. Und wo werden jemals die Differenzen in dem Sinne beschrieben wie die (byzantinischen) Intonationsformeln: *ἐνήχημα δὲ ἐστὶν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή*, wie es im Hagropolitik heißt, vgl. J. Raasted, *Intonation formulas and modal signatures ...*, *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subs. VII, Copenhagen 1966, S. 43 b? Zu fragen ist natürlich, welcher Natur, welche Charakteristik in einer im antiken bzw. westlichen Sinne nicht rationalen geistigen Repräsentation von Musik ein Begriff wie *ἤχος* eigentlich gehabt hat, welchen Grad an Abstraktion eine solche, klar gattungsüberschreitende Kategorie gehabt hat — eines allerdings sollte klar sein: Die rationale *finalis* Theorie kann dafür nicht herangezogen werden.

er doch ganz bereitwillig über Byzantiner Auskunft gibt, *bekannt*, diese Praxis von den Byzantinern übernommen zu haben! Was für ein seltsames Denken verbirgt sich hinter solche Ausdrücken: *Unumwunden bekennt* Aurelian? Er gibt also die Überlegenheit der Byzantiner zu? Das gerade tut er nicht, so denkt Aurelian überhaupt nicht, kann so auch gar nicht denken — insbesondere, was die Natur der Differenzen anbelangt, oder könnte Floros ein byzantinisches Vorbild für die „Nutzung“ der neun Musen, acht für die Tonarten, eine für die Differenzen bei Aurelian vorstellen?

Was schreibt nun Aurelian wirklich, ed. Gushee, S. 114: *Hactenus igitur a nominibus et vocabulis incipientes tonorum, Deo opitulante, ut quivimus, ipsorum vocabula ac proprietates cum subiectis definitionibus succincta brevitate perstrinximus. Nunc autem apologias ante oculos ponimus spectatoris, petentes quatinus si quid reprehensibile ac incommentatiuncule repperit, emendare festinet. Sin autem displicet aut naevum erroris arbitrabit, sciat a Grecorum dirivari fonte una cum musica licentia omnes varietates ibidem contextas.* Aha, von der *Quelle der Griechen zusammen mit der musica licentia* stammen nach Aurelians Meinung die *varietates*; sicher eine Behauptung, die hinsichtlich der genannten Natur der Differenzen Fragen aufwerfen müsste, wenn man denn an solchen Fragen interessiert, d. h. sich der Problematik einer Übernahme ausgerechnet der Praxis der Differenzen aus Byzanz bewußt ist. Floros jedenfalls gibt hierfür keine neuen Auskünfte, die die Natur der Differenzen, charakteristisch für Kontakia oder Kanones? (Achtung: ironische Frage) aus Byzanz herleiten könnte.

Da, wo Aurelian nun wirklich einen Griechen fragt — und daß die *fratres hellenici* die rationale Musiktheorie gebracht haben könnten, ist ausweislich schon der vollständigen Abhängigkeit der westlichen Musiktheorie von Boethius und einigen anderen lateinischen Autoren, keine wissenschaftlich brauchbare These! —, da fragt er ihn merkwürdigerweise nicht etwa nach Differenzen, sondern nur danach, was eigentlich die „komischen“ Silben der Intonationsformeln bedeuten könnten; die, das hat auch noch niemand bestritten, sicher aus Byzanz stammen. Die Antwort, die auch abgeschrieben worden ist, ist nicht gerade befriedigend, weil sie eben nichts bedeuten; klar ist allerdings, daß der gefragte Grieche von einer rationalen intervallischen Struktur der betreffenden Melodien keine Ahnung hatte (ed. Gushee, S. 84); die Frage betrifft nicht die skalische Struktur der Melodien der Formeln, darüber spricht auch der befragte Grieche kein Wort, weil er nichts dazu sagen kann, weil ihm solche Rationalität völlig fremd ist.

Aber liest man, vielleicht ein wenig *intensiver*, als Floros dies für notwendig hält oder sich zu denken bemüht sein könnte, weiter, dann findet man ein nicht ganz unaufschlußreiches Wort Aurelians, 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 deprimatur, plerumque etiam graviter enuntietur; et in quibusdam plures, in quibusdam pauciores inveniantur modulationum enormitates, sicut in his tribus introitibus in fine versuum. Ceterum, qui plenitudinem huiusce vult nosse scientiae, ad musicam eum mittimus, et si in ipsa voluerit versari, ad consonantiam proportionum ac speculationem intervallorum necne ad certitudinem oculos vertat numerorum; et tunc nosse*

poterit, quam ob rem in una eademque litteratura diversus efficiatur [sonoritatis concentus], et cetera plura, quae longum est edicere.

Sollte Aurelian hier wirklich gemeint haben, daß man, um die *consonantia proportionum* etc. zu verstehen, und daraus die Fülle der Differenzen in jeweils nur einem Ton begreifen zu können, sich nach Byzanz orientieren sollte? Wo er kurz zuvor viele Auszüge, nicht aus einem byzantinischen Vorläufer von Bryennius, nein, ganz einfach aus dem lateinischen Text von Boethius zusammengestellt hat? Den gibt es ja, was Floros offenbar nicht für beachtenswert hält. Die Antwort dürfte wohl klar sein: Um das Problem der Differenzen zu verstehen, soll man sich an die *scientia musica* wenden, da wird man schon etwas finden können — bei den *graeci*, nämlich denen, denen die *franci* mit der *translatio studii* gefolgt sind, doch nicht Byzanz ist damit gemeint, gemeint ist die Quelle von Boethius. Daß dessen Aussagen auf die griechische Antike zurückgingen, das mußte nun wirklich jedem Leser auffallen; nicht aus Byzanz, wo sollte man denn da die *proportiones* der Musiktheorie lernen? Aus Texten wie der *παπαδίκη*? Und wo hätte Aurelian auch nur einen Hinweis darauf finden können, daß man eine *certitudo* für die Anzahl von *differentiae* nicht in der (antiken) Theorie, sondern „in“ Byzanz erhalten kann; hier liegt eine, musikhistorisch kaum zu überschätzende Erscheinung vor: Der Glaube, daß man in dieser Theorie die Lösung aller Probleme finden kann, nämlich in der *speculatio intervallorum*, denn da findet man die *certitudo numerorum*. Der Schluß, ausgerechnet daraus den Grund für die Vielfalt der Differenzen zu finden, mutet absurd an, er ist jedoch musikhistorisch gesehen die Ausgangsbasis für eben diesen unbedingten Glauben, daß die musikalische Wirklichkeit von der antiken Theorie restlos zu erklären sei — und hätte Aurelian diesen Glauben aus Byzanz erhalten können? Die Antwort ist klar, denn selbst die, die antike griechische Musiktheorie so hübsch kompilieren konnten, fühlten sich nicht veranlaßt, ihre eigene liturgische Musik entsprechend der da gegebenen Rationalität zu bestimmen! Was dieser Glaube, letztlich an die Möglichkeit von Rationalität in der Musik an Folgen gehabt hat, sollte auch dem glühendsten Verehrer der byzantinische Kultur nicht unbekannt bleiben.

Auch wenn er selbst dazu noch nicht in der Lage war, Recht hat Aurelian in einem von ihm noch nicht klar zu verstehenden Sinne schon gehabt: Die westliche *finalis* Lehre ist die rationale Antwort auf die intuitive, „vorrational“ Tonartordnung; und diese Stufe der Rationalität wurde, mit Hilfe der Antike, eben ausschließlich im Westen erreicht, mit einigen nicht so ganz zu vernachlässigenden Folgen, wie der rationalen Notation, der Kompositionslehre, der Tonalitätsordnung als verpflichtendes System und anderen Dingen mehr, die in der Irrationalität der byzantinischen „Theorie“ nun wirklich nicht zu leisten gewesen wären. Welches Glück für die Menschheit, daß der Westen hier seit Aurelian den Weg der abendländischen Sonderentwicklung gegangen und — man kann dafür nur dankbar sein — nicht den historisch nicht begründeten Vorgaben von Floros gefolgt ist: Schon die einfache Gleichsetzung des 1. ἤχος mit dem westlichen 1. *authentischen* Kirchenton, also mit der *finalis D*, ist keineswegs so absolut gegeben, wie dies Floros vorgibt: Auch Floros, es muß leider wiederholt werden, kann keine neuen Texte vorstellen, in denen nun auch einmal in Byzanz die Art des betreffenden *tetrachordum finalium* intervallisch klar angegeben wird: Wo soll denn der Halbton in diesem

Tetrachord „stecken“, und was ist eigentlich ein *tetrachordum*? Das ist ja wohl nicht ganz unwichtig für das Verständnis der Tonartenstruktur — wenn aber noch die erste diastematische (aber nicht rationale!) mittelbyzantinische Notenschrift keine Angabe machen kann, wo denn eigentlich ein Schritt (in beiden Richtungen) ein Halbton- oder ein Ganztonschritt ist, kann man eben die genannte Gleichsetzung nur unter dem Vorbehalt einer praktischen, aber unbeweisbaren modernen Hypothese anstellen; das sollte eigentlich klar sein.

Und nun schauen wir doch einmal, wie das Wort *finalis* durch Hucbald eingebracht wird: Man findet es z. B., ed. Chartier, S. 200, 11, wo zunächst die „Herrschaft“ der, klar im antiken diatonischen System lokalisierten Haupttöne der Tonarten genannt wird: Nach (rationaler) Abhandlung der Intervalle — wo gäbe es das in Byzanz? — folgen nun die weiteren komplizierteren Merkmale der Musik: *Quattuor a primis tribus, i. e. lychanos hypaton (d) ypate meson, parhypate meson, lychanos meson, quattuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt. hoc est protus, deuterus, tritus, tetrardus, perficiendis aptantur, ita ut singulae eorum quattuor chordarum geminos sibi tropos regant subiectos, principalem, qui autentus, et lateralem, qui plagis appellatur. ...* Die vier Töne des, von unten gerechnet, zweiten Tetrachords, also *D, E, F, G*, werden den sog. *modi*, die man heute *toni* nennt, und zwar authentischen wie plagalen, *perficiendis aptantur*. Dies kann man sicher verschieden übersetzen, konkret, daß diese Töne den Tonarten als Schlußtöne zugeordnet sind; man könnte auch an eine allgemeine Bestimmung denken, daß diese Töne den Tonarten zu deren Vollendung zugeordnet sind, also abstrakt das Wesen der Tonarten erst vollenden. Der Inhalt ist eindeutig: Diese Töne beherrschen die jeweils paarigen Tonarten. Wo könnte man in byzantinischer Musik, „theorie“ eine so klare Zuordnung finden? Bei Bryennius? Da gerade sollte man genau hinschauen — oder die vorliegenden Interpretationen beachten!

Was diese Töne sollen, wird dann ebenfalls ganz klar ausgedrückt (anschließend, nach Ausführung der jeweiligen Relationen, *D* zu 1. und 2., *E* zu 3. und 4. etc. Ton:) *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.* Hier wird eine Art Grundgesetz der Musik aufgestellt, und zwar rational begründet: Es gibt nur diese vier, intervallisch klar definierten Töne, eben die *finales*, die man deshalb so nennt, weil in oder mit ihnen alles, was gesungen wird, also jede Musik enden muß, in welcher Weise sie sich auch „vorher“ herumbewegt hat.

Dies ist eine Allaussage von absolutem Gültigkeitsanspruch, die aber nicht intuitiv, sondern rational, nämlich auf die vier definierten Töne des antiken Tonsystems bezogen ist — wo könnte dies ein byzantinischer Text zur Musik leisten? Schließlich gibt es keine Spur der *finalis* Lehre vor der, wenigstens als Programm erfolgten Rationalisierung, auch im Westen! Floros jedenfalls stellt wie gesagt keine völlig neuen Texte aus Byzanz zur Verfügung, müßte sich also an den bereits nicht mehr ganz neuen Ergebnissen der Literatur ausrichten; es ist nicht ganz erfindlich, warum Floros so dezidiert auf die Beachtung solcher Forschungsergebnisse verzichtet, denn wissenschaftlich tragbar werden seine Behauptungen dadurch nicht.

Wie auch immer die Melodien *herumlaufen*, welche konkrete Gestalt sie haben, ihr Schlußton muß immer einer der vier genannten sein. Jeder weiß also, welche intervallisch diatonische

Struktur jede Melodie haben muß — wo gäbe es das in Byzanz? Wo gibt es da klar rational definierte *finales*? Nun, die gibt es eben nicht, womit der Gebrauch dieses Terminus bei der Interpretation der byzantinischen Texte nicht ausgeschlossen sein soll, aber doch der ständigen Kautel bedarf, daß hier ein Begriff einer rationalen Metasprache genutzt wird, nicht aber ein der Zeit inhaltlich geläufiger Begriff!

Hucbald sieht sich noch veranlaßt, den Begriff *finalis* quasi etymologisch zu begründen. Die *Musica Enchiriadis* dagegen nutzt das Wort selbstverständlich, schon zur Bezeichnung eines bestimmten, dadurch herausgehobenen Tetrachords des gesamten Tonsystems — wo gibt es das in Byzanz? Auch die *Musica Enchiriadis* kennt natürlich die Allaussage von Hucbald, ed. Schmid, S. 7, 2: *Terminales sive finales dicuntur, quia in unum aliquem ex his quattuor melos omne finire necesse est.*

Vergleicht man damit einmal die Ausführungen im Text, den Hertzman/Gertsman, ib., S. 155 f., herausgegeben hat (die Gräzizität läßt einige Wünsche offen): *ὁ πρῶτος λέγει δόριος, ὁ δεύτερος λέγετε λίδιος, ὁ τρίτος λέγαιτε φρήγιος· ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου υποδόριος, ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ὑποφρήγιος· ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου ἐστὴν ὁ βαρύς, λέγεται ὑπωλύδιος, ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου ὑπομιξολύδης.* Selbst Floros wird aus dieser Aufzählung nicht entnehmen wollen, daß die konkreten *ἤχοι* mit dieser Aufzählung etwa strukturell im Sinne einer rational durch Intervallabstände bestimmten Skala beschrieben würden; es handelt sich um rein formale Analogiebildung ohne jeden strukturellen Wert — wo gibt es das, nach Erreichen der rationalen Musiktheorie im Westen?

Und liest man weiter, wird es noch seltsamer: *Δεὶ γηνόσκαίό μουσηκαί: ὦτη ἤς ταῖς ἀνιοῦσαις: φωνές ἰσὴν κύριοι καὶ ἤς ταῖς κατηοῦσαις ἢ πλάσιοι. οὐδεποτε ἐύρισης ἤς ταῖς ἀνιοῦσαις φωνές πλάγιον ἤχον· οὔτε ἤς τῆς κατηοῦσαις κύριον. ἄλλος τὰς ἀνιοῦσαις κύριοι. ...* Wie soll man aus dieser apodiktischen Aussage, daß die *κύριοι* — im Westen nie auftretend, „ersetzt“ durch pseudogriechisches *authenticus*! — nur aufsteigend, die *πλάσιοι* aber nur absteigend sein sollten, auch nur den geringsten Hinweis auf die intervallisch skalische Struktur von *finales* entnehmen; Floros hätte zur Durchsetzung seiner Vorstellungen also noch einiges zu leisten, was aber nicht zu leisten ist: Ein, auch noch rational intervallisch bzw. skalisch begründeter Begriff *finalis* ist für Byzanz nicht nachweisbar; und das sollte man einmal beachten — natürlich ist es einfach, die Ausführungen darüber, daß man eine *φωνή* vom *πρῶτος* aufsteigend den *δεύτερος* erhält etc., einfach in dem Sinn zu lesen, wie man es von der westlichen, rationalen Theorie gewohnt ist — ist dann aber, es läßt sich nur so krass formulieren, hereingefallen auf die anachronistische, unreflektierte Einsetzung der modernen Metasprache, nämlich die der in Byzanz nie vollzogenen Rationalisierung des Materials der Melik!

Dies wird auch dadurch deutlich, daß Byzanz die schöne Gliederung der Tetrachorde in *finalium, gravium* ..., also ein zweifach gegliedertes Tonsystem weder kennt, noch inhaltlich kennen kann — soll man denn das alles nicht zur Kenntnis nehmen?

Und wenn man dann in der, hier gattungsmäßig so aufgerufenen *Papadike* weiterlesen kann, daß man, wenn man jeweils aber schrittweise nach unten geht, die betreffenden *πλάσιοι* erhält, wird von vornherein klar, daß die byzantinische „Theorie“ von vornherein überhaupt

nicht fähig wäre, dem Begriff *finalis* einen Sinn zu geben. Ein Begriff des skalisch und tonpunktmäßig definierten, abstrakten Tonsystems fehlt (Hucbald unterscheidet nur das *tetrachordum finalium* von je einem tieferen und zwei höheren, die *Musica Enchiriadis* dagegen differenziert auch die höheren bekanntlich durch jeweils eigene Namen; in Byzanz gibt es so etwas eben nicht!).

Soll man das alles nicht beachten? Soll Hucbalds Sprung in die Rationalität irrelevant sein, nur weil man bei westlichen Theoretikern Spuren der byzantinischen Echemata findet, die so erstaunlich früh als unbrauchbar erkannt werden, obwohl sie in Byzanz noch lange lebendig sind? Die im Westen aber von Anfang an ohne jede weitere konkrete Funktion sind — man wird wohl annehmen dürfen, daß solche „sinnlosen“, aber interessant klingenden Silben einiges Aufsehen erregt haben und dann auf die eigene Tonartlehre „angesetzt“ worden sind — nur, daß die Rationalisierung, und das ist die, es sei wiederholt, rationale *finalis* Lehre, in irgendeiner Weise mit diesen formelhaft topisch zitierten „wundersam“ klingenden Echemata auch nur das Geringste zu tun hätte, ist ausgeschlossen, wenn man die Texte, die Floros betrachtet haben will, auch nur oberflächlich zur Kenntnis nimmt¹⁹³ Es ist schon erschütternd, daß solche Klarstellungen unabdingbar sind — die Vorrationalität der byzantinischen „Theorie“ steht deutlich unter dem Ansatz selbst von Aurelian.

Und, um eine „ketzerische“ Andeutung zu machen: Wie wäre es, wenn derart unbehilfliche Verbindungen zwischen Schrittfolgen und Tonarten in der *Papadike* Folge unverstandenen westlichen Einflusses wären? Darf so etwas einfach nicht sein? Trotz der nicht ganz kurzen Zeit einer Berührung von byzantinischer Restkultur und westlicher wenigstens musikalischer Höchstkultur?

Natürlich war Aurelians Hoffnung, daß man konkret aus der antiken griechischen Quelle rationale Gründe für die Differenzen erhalten könnte, nicht erfüllbar, er war aber der Meinung, daß es eine rationale Lösung des Tonartenproblems geben müsse — und wo gäbe es für ein solches Denken auch nur die kleinsten Hinweise in Byzanz, für die Fähigkeit der Überlegung, daß die Tonarten irgendwie rational zu definieren sein müßten? Also dürfte klar sein, daß Aurelian in seinem von Floros so genau datierbaren Buch nicht *unumwunden bekennt*, seine Weisheit aus Byzanz — ausgerechnet zu den Differenzen! — erhalten zu haben, was er meint und aussagt, ist, daß die angebene Ordnung der Tonarten und vor allem der Differenzen aus der Quelle der antiken *scientia musica* geflossen sei; ein Irrtum, der jedoch wie man nachträglich sieht, erhebliche Folgen gehabt hat, nämlich den ethischen Imperativ der westlichen Musiktheorie des Mittelalters: Die Tonartenordnung muß rational aus dem antiken Tonsystem erklärt werden — und genau das hat der Westen geleistet, zunächst und unvollkommen die *Musica Enchiriadis*, vollkommen bereits Hucbald, insgesamt also durch

¹⁹³Wenn M. Huglo, *Les anciens répertoires de plain chant, Relations musicales entre Byzance et l'Occident*, 2005, S. 269, zu den *echemata* sagt: *Elles jouent un rôle semblable en Orient et en Occident*, widerspricht er seinen eigenen Bemerkungen: Intonationsformeln gibt es in der musikalisch liturgischen Praxis des Westens nicht, obwohl ein solcher Brauch ja wohl sehr leicht aus Byzanz hätte übernommen werden können, wenn schon die Echemata mit ihren Melodien übernommen werden konnten — allerdings eben ausschließlich abstrakt als Teil der Theorie, sozusagen als theoretische Namen der Tonarten.

die Lehre der Kirchentonarten, deren *inales* mit rational bestimmten Oktavgattungen in Beziehung gesetzt werden (Achtung: Die Vierzahl in der Tonartenordnung ist abhängig sicher vom Oktoechos, welcher Tradition auch immer, hinzu kommt aber, daß auch das antike Tetrachord vier Töne aufweist — die Vierzahl, nebst Vielfachen, wäre also ein viel zu oberflächliches Merkmal, um die Behauptung aufstellen zu können, irgendwelche tiefergehenden Abhängigkeiten des Westens, ausgerechnet der westlichen Musiktheorie müßten aus Byzanz abgeleitet werden). Nur, genau das konnte man aus Byzanz nicht lernen, wohl aber von Boethius, also aus lateinischen Quellen — daß die *translatio studii* nicht aus Byzanz kommen konnte, war den fränkischen Zeitgenossen übrigens nicht so ganz unbekannt; Floros jedenfalls stellt sich nicht einmal die Frage, wo man denn im Schrifttum von Hucbald bis Guido inhaltliche Aussagen über die Tonarten finden kann, die nur durch byzantinischen Einfluß und nicht durch antike Vorgaben erklärt werden könnten — abgesehen, wie gesagt, von dem Formalismus des Oktoechos als Klassifizierungssystem von Melodien; dies wäre eine methodisch sinnvolle Fragestellung. Auch damit erweist sich die Darstellung der Verhältnisse durch Floros als unbrauchbar, ja den Blick auf die historische Wirklichkeit nur zu verwirren geeignet (wenn ein extremer Euphemismus verwendet wird): Die mittelalterliche Musiktheorie steht dezidiert nicht unter einem Einfluß von Byzanz, sie kann dies gar nicht tun, weil da keine Quelle für rationale Musiktheorie existiert. Was mit einiger Sicherheit übernommen wurde, ist einmal das Arsenal der *Intonationsformeln*, aber eben gerade nicht in der für die byzantinische liturgische Musik typischen Anwendung, nein ausschließlich als rein formales Phänomen ohne praktischen oder gar theoretischen Wert — denn die rationale Definition von Tonarten wird von diesen Formeln nicht geleistet —, zum anderen das Prinzip: *Acht Töne müssen es sein*; daß die Struktur der „lateinischen“ Melodien, auf der später ihre Rationalisierung durch Tonartenklassen, wenigstens teilweise beruht, byzantinischer Herkunft gewesen sein soll, wird ja wohl selbst Floros nicht behaupten wollen. Daß aber der Zwang zur Rationalisierung durch die nur dem Westen eigene „Dogmatisierung“ der Achtzahl gesteigert worden ist, müßte auch Floros beachten, denn dazu gibt es ausführliche Literaturhinweise.

Auch Floros müßte ja auffallen, daß es in byzantinischen Texten wie Neumenschriften gelegentlich Zeichen gibt, die offenbar einen Tonartwechsel bezeichnen sollen — die so bezeichneten *φθοράί*, von denen es bekanntlich für jede Tonart eine gibt; dazu kommt noch die Anwendung von Tonartsignaturen nicht nur am Anfang, sondern auch innerhalb von notierten Melodien. Die Praxis ist durch die Arbeit von J. Raasted schon 1966 ausführlich dargestellt worden; hinsichtlich der literarischen Quellen, vgl. dort z. B. S. 42 ff. Allerdings ist auch gegenüber Raasted gelegentlich der Einwand berechtigt, daß er die hypothetische Identifikation mit den im Westen rational definierten Kirchentonarten zu sehr absolut setzt, also nicht immer ganz ausreichend darauf hinweist, daß die byzantinischen „Theoretiker“ nicht in der Lage sind, diatonische Strukturen adäquat, nämlich durch Unterscheidung von Halb- und Ganzton zu erklären: Die Behauptung z. B., daß das byzantinische Tonsystem das „alte“, im Westen unabdingbare, *tetrachordon synemmenon* kenne oder nicht kenne, ist aus byzantinischen Texten einfach nicht abzuleiten: Wer nicht zwischen den beiden gleichartig elementaren Schritte, Ganz- und Halbton rational unterscheiden kann, kann so etwas eben auch nicht sagen — daß er den Unterschied korrekt gesungen hat, ist klar; nur, eine Melodie-

gestalt singen zu können ist nicht dasselbe, wie sich darüber rational Rechenschaft ablegen zu können! Warum das der Fall ist? Man frage Guido! Immerhin weist die Arbeit von Raastedt ein Entstehungsdatum auf, das die Bekanntschaft mit dieser Arbeit auch C. Floros möglich gemacht haben sollte, nämlich eine auch inhaltliche Kenntnisnahme der da zitierten Quellen. Andererseits ist angesichts der Fülle von Termini, die offenbar verschiedene Arten von so etwas wie Modulation ansprechen, in der für byzantinische Musik „theorie“ geläufigen Irrationalität, klar, daß das Problem der *parapteres* und anders bezeichneten Melodien mit tonal (vor allem in „vorrationaler“ Sichtweise) unterschiedlichen Formeln für Initium und Kadenz, mit der byzantinischen „Modulation“, gekennzeichnet u. a. auch durch zusätzliche Signaturen, nicht zu vergleichen ist: Für den Westen gibt es zur Zeit der Aufstellung von *parapteres* eben keine Modulation, sondern ausschließlich das Problem der tonalen Festlegung, von dem nun einmal wiederum die Bestimmung der Psalmodieformel abhängt. Eine Verbindung der *parapteres* des Westens mit „Modulationen“ in Byzanz ist daher von vornherein ausgeschlossen, selbst wenn dies Atkinson anders sieht.

Eines fällt da ja auch auf: Liest man einmal Reginos Einleitung zu seinem Tonar, eine noch durchaus „vorrationaler“ Darstellung, so springt ein Merkmal geradezu ins Auge: Melodien, die, zumindest nach der Ansicht von Regino, zwei verschiedenen Tonarten angehören, werden als *degeneres* bezeichnet. Das bedeutet also, daß die Praxis der byzantinischen Melodien, offenbar, die Tonart zu wechseln, für den Westen ein Perhorrescendum wäre. Soll man diesen Unterschied einfach unbeachtet lassen? Gerade hier wird aber ein grundsätzlicher Unterschied deutlich: Für die westliche Theorie wird die Achtzahl von Tonarten zu einer Art „Dogma“, es darf und kann keine andere Möglichkeit geben, und jede Melodie, will sie nicht minderwertig, falsch und *degener* sein, muß genau einer Tonart angehören — nur ist für Regino wie auch für andere Repräsentanten der (Irr)Lehre von *parapteres* keine Möglichkeit gegeben, rational skalisch das Problem anzugehen, d. h. für sie sind offenbar wesentlich formelmäßig gestalthafte Kriterien, wie eben die einer, sich in der zu wählenden Psalmodieformel repräsentierenden Eindeutigkeit der Tonalität; auch da etwas völlig anderes, als es in Byzanz bekannt ist.

Wer diesen zentralen Unterschied zwischen den beiden Tonartenlehren nicht sieht, ist gezwungen, ein wesentliches Merkmal der Eigenheit westlicher Musiktheorie zu übersehen: Das strikte, keine Ausnahmen duldende — und das ist nun einmal der Tenor aller wesentlichen Theoretiker im Westen! — Postulat von acht Tonarten, in die die Melodien zu passen haben, führt bekanntlich, man lese Jacobsthal, aber bitte gründlich, zu Problemen mit Chromatik und gelegentlich problematischen Tonartzuweisungen; das sollte bekannt sein. Was wird nun daraus klar: Der gegenüber Byzanz so auffällige Rigorismus der Achtzahl und das Einheitslichkeitspostulat ist ein deutliches Zeichen dafür, daß der Westen eben nur den Formalismus von acht Tonarten übernommen haben kann; was er daraus an Tonartlehre entwickelt hat, ist allein seine Erfindung, die, was ja nicht so ganz irrelevant sein dürfte, nun auch der wesentliche Faktor der, es sei wiederholt, nur im Westen geleisteten Rationalisierung des Materials der Melik war; ja soll man das alles durch Ignorierung „strafen“, wie dies Floros bei seiner angeblich so eingehenden Betrachtung der lateinischen Musiktheorie des Mittelal-

ters tut? Nein, denn der wesentliche Niveauunterschied zwischen Byzanz und dem Westen in der Musiktheorie beginnt nicht erst mit der Theorie der Mehrstimmigkeit — der Fortschritt an Rationalität ist spätestens mit Hucbald erreicht, ein Stadium der Reflexionsmöglichkeit von Musik, das Byzanz allein nie erreicht hat.

Der Tonartbegriff war also im Westen grundsätzlich von dem des Ostens unterschieden; zunächst wie eine Zwangsjacke, deren Druck aber, wie schon Aurelian zeigt, zur Suche nach einem Ausweg in der Rationalität geführt hat: Mit der Reduktion tonartlicher Merkmale auf skalische Ausschnitte, letztlich auf Oktavgattungen mit der Hilfe des Konzepts der *finalis* war etwas erreicht, das Hucbald dann die für jeweilige Tonartklassifizierung möglichen Anfänge auf die Aufzählung von möglichen, d. h. vorkommenden Anfangstönen beschränken lassen konnte — nämlich rational skalisch bestimmte Töne; es war keine Formelbetrachtung notwendig, kein vager Vergleich, ganz klar werden die Beispiele gesammelt, mit denen Melodien beginnen, die eine *finalis* der betreffenden Tonart (zuzüglich des Ambituskriteriums) haben. Die Melodien werden nach der Möglichkeit ihrer adäquaten Projizierbarkeit auf die Skala bewertet, wo gibt es dafür auch nur ansatzweise ein Beispiel in Byzanz? Und welche ungeheure Leistung des Westens stellt diese abstrakte Definition von Tonarten dar!

Wenn Bryennius wirklich klares Wissen von der Systematik des antiken Tonsystems gehabt hätte, dann hätte er doch notwendig die Fähigkeit entwickeln müssen, die byzantinischen Kirchentonarten rein skalisch in vergleichbarer Weise zu bestimmen — aber genau das tut er nicht, er empfindet nicht einmal die Verpflichtung dazu, welch ein Unterschied zu Aurelian! Soll man das alles einfach unberücksichtigt lassen? Tut man das, dann allerdings kann man zu der Fehldeutung des Wesens westlicher Musiktheorie im Mittelalter gelangen, wie dies Floros in seinem Handbuchbeitrag tut.

Man kann an diesem Beispiel aber noch weiter gehen: Vorausgesetzt, daß tatsächlich die Intonationssignaturen wie auch *φθοραί* eine Veränderung der Tonart innerhalb einer Melodie bedeuten, was eine plausible Hypothese ist, dann kann man ja fragen, wie das die byzantinische „Theorie“ denn ausdrückt. Schließlich kann man hier ja recht bequem vergleichbare Aussagen zu Tonartwechsel in westlicher Theorie — da natürlich als Fehler gerügt — heranziehen; die *Musica Enchiriadis* wie der „Zwilling“-stext der *Scolica Enchiriadis* geben hierfür exemplarische Demonstrationen. Übrigens müßte dies jedem klar sein, der sich mit mittelalterlicher Theorie im Westen auch nur im Überblick befaßt hat: Warum? Nun, weil G. Jacobsthal hier das Grundsätzliche gesagt hat, zugegeben eine nicht ganz so unterhaltsam angenehme Lektüre wie die mediävistische Musikwissenschaft der Zukunft, aber eben doch nicht so ganz irrelevant.

Auch ohne sehr eingehendes Studium der byzantinischen Texte zu Musik wird man feststellen müssen, daß diese bei der Beschreibung von Tonartwechseln durchweg in einer Weise vorgehen, die von rationaler Theorie her nur als absurd angesehen werden kann: Man kann sich hier den Text von Manuel dem Chrysaph, *Μανουήλ τοῦ Χρυσάφου*, anschauen, der sich speziell mit den Tonartwechseln durch *phthorai* befaßt, um feststellen zu müssen, daß Manuel an keiner Stelle auch nur auf den Gedanken kommt, wie bedürftig sein Thema der Differenzierung zwischen Halb- und Ganzton war. Selbst Floros wird es nicht gelingen, diese, rational

gesehen unabdingbare Unterscheidung in diesem Text nachzuweisen — das aber heißt doch, daß selbst zu dieser späten Zeit Byzanz keine Musiktheorie kannte (ed. Tardo, S. 235 ff.). Nach Manuels Angabe bedeutet eine solche *φθορά* eine Vernichtung des Melos des gesungenen Echos dadurch, daß ein anderer Echos durch eine teilweise Veränderung (an dem vorausgehend gesungenen) eben in diesen anderen Echos aus dem (vorher) gesungenen gemacht wird. Und umgekehrt: Wenn die *φθορά* aufgehoben wird, singt man wieder den vorher gesungenen Ton entsprechend seiner *ιδέα*: *ψάλλεται ὁ προσαλλόμενος ἦχος εἰς τὴν ιδέαν αὐτοῦ*. Ohne eine *phtora* dagegen, findet keine solche Modulation statt. So umständlich die Formulierung sein mag, klar ist, daß es um Tonartwechsel geht. Wenn das die Absicht ist, wird man, rational gesehen, notwendig nach den beteiligten Halbtönen fragen, denn anders ist ein Tonartwechsel in einem diatonischen System nicht durchzuführen (es gibt ja keine Transpositionsskalen). Das jedoch kann Manuel nicht sagen, d. h. die wesentliche Voraussetzung, eine Modulation zwischen zwei Tonarten rational zu beschreiben, fehlt ihm — der grundsätzliche Unterschied schon zur *Scolica Enchiridis* dürfte von vornherein klar sein!

Man erfährt also, daß ein Echos ein ihm eigenes *μέλος* und eine typische *ιδέα* besitzt, und man erfährt sogar etwas über *φωναὶ τέλειαι*, was man sicher gerne auf *finalis* beziehen wollte, wenn nicht etwas ganz Anderes gemeint wäre, schade, aber so ist das mit den Quellen: Zunächst ist nämlich zu beachten, daß mit einer solchen Interpretation *φωνή* ein unerklärlicher Gegensatz zum Bezeichneten der byzantinischen Neumen gegeben wäre: In deren Lehre bedeutet *φωνή* eben nicht *Einzelton*, sondern *elementarer Schritt* — aber so genau muß man das doch nicht nehmen! Wirklich? Es geht doch schließlich darum, die Fähigkeit zum rationalen, musiktheoretischen Denken auch „in“ Byzanz nachzuweisen! Und da ist zu beachten, daß eine Verwechslung oder Bedeutungsgleichheit von Intervall, einmal als „durchlaufendes“ Intervall und zum andern als Ton absolut ausgeschlossen ist — byzantinischer Einfluß auf den Westen ist gerade an einer solchen, ja wohl nicht unwichtigen Stelle also mit Sicherheit auszuschließen. Also meint Manuel mit seiner Formulierung: *ψάλλεται κατ' ἀρχὰς πρῶτος ἦχος, σοῦ δὲ ποιῶντος ἐναλλαγὴν εἰς δεύτερον ἦχον ἢ εἰς τρίτον ἢ εἰς τέταρτον καὶ καθ' ἑξῆς, οὐ λέγω τοῦτο ἔτι φθοράν, ἐπειδὴ φωνὰς τελείας ἐξέρχει*. Von westlich rationaler Sichtweise her gesehen, erscheint hier mehreres als absonderlich, worauf noch einzugehen ist, klar ist aber, daß hiermit ein Aufsteigen in korrekten, d. h., in rationaler Rekonstruktion, diatonisch richtigen Schritten nach oben gemeint ist — die jeweiligen, ganz der Einteilung von Aristoxenus entsprechend (natürlich darauf nicht beruhend) auftretenden Tonpunkte (westlich gesprochen) werden aufgerufen durch die jeweils nach Größe des Abstands vom Ausgangston nummerierten *ἦχοι*; dieses Wort bedeutet hier also eine Entsprechung zum Einzelton der skalischen Ordnung — nur, man kann es angesichts der unzutreffenden Vorstellungen von Floros nicht genug betonen: Der absolut notwendige Hinweis auf den Ort, wo Halb- oder Ganztonschritte auftreten, fehlt!

Die Formulierung lautet, daß es sich nicht um eine *phtora* handelt, wenn man zu Anfang den ersten Echos, dann eine Veränderung in den zweiten oder dritten oder vierten Echos macht, und so weiter der Reihe nach; d. h. nach dem vierten folgt wieder der erste Echos

(nach oben gehend)¹⁹⁴, dann nenne ich das noch nicht *phtora*, denn man durchläuft vollkommene *phoniai*, φωνὰς τελείας ἐξέρχεται. Die für westlichen Standard etwa Hucbalds höchst seltsamen Ausführungen meinen natürlich ein diatonisch regelmäßiges Aufsteigen nach oben, wobei der zweite Ton nach dem Anfangston eben der ἦχος δεύτερος ist, etc. Damit jedoch wird klar, daß Manuel terminologisch nicht sagen kann, was er eigentlich, sehr Einfaches, sagen will: Weil der Einzeltonbegriff als Bezeichnetes der Neumen fehlt, werden die jeweiligen Schrittergebnisse, die Töne, die gesungen werden, mit den Namen der ἦχοι benannt, also mit den Namen der Tonarten: Der Wechsel zwischen Tönen, in ihrer skalischen Reihenfolge kann aber doch nicht einen Tonartwechsel meinen — die Annahme wäre für den Westen unverständlich, denn daß Einzeltöne der Leiter etwas anderes sind als Tonarten, das ist da trivial. Einzeltöne können Funktionsträger sein, z. B. eben als *finales*, also wenn sie die Funktion der Repräsentation einer Tonart haben, ein Konzept, das für die abendländische Musiktheorie wesentlich geworden ist. Seit Hucbald würde jedoch niemand aus dieser Theorie auf die absurde Idee kommen, ein diatonischer Durchgang könnte irgendwie als Tonartenwechsel verstanden werden, natürlich ergibt sich, wie die Beispiele für *neumae* in der *Musica Enchiriadis* zeigen, die Tonart einer solchen Gestalt aus der Folge von Halb- und Ganztönen.

Wenn der byzantinische Theoretiker also weder die Eigenschaft der Funktionalität von Tönen auch nur ahnt, noch die Notwendigkeit der Angabe der Lage von Halb- und Ganztönen überhaupt sehen kann, wird doch ziemlich deutlich, daß seine für westliche Theorie so absurde Darlegung nur erklärbar ist, wenn er den westlichen Ansatz nur formal rezipiert, inhaltlich aber nicht verstanden hat. Zu beachten ist, daß der byzantinische Text auf so unbrauchbare Formulierungen nur gelangt sein kann, wenn er von der *finalis*-Lehre nichts verstanden hat als die Vierzahl und die Tatsache von Tönen — ja nicht einmal die Relation von Intervallen und Tönen ist Manuel bewußt, diesen, für eine rationale Erklärung des von ihm Gemeinten unabdingbaren Sachverhalt kann er nicht kennen, versteht ihn also nicht; daß er die Melodien richtig singt, ist klar; die geistige Repräsentation der betreffenden Vorgänge ist hier wesentlich. Deshalb ist es höchstgradig abwegig in Bezug auf die byzantinische Musik„theorie“ von *finales* zu sprechen, ohne deutlich darauf hinzuweisen, daß man hier rational rekonstruiert, also moderne, d. h. Guidonische Rationalität einfach anwendet, auch wenn die byzantinischen Musik„theoretiker“ davon selbst nichts wußten. Rational denken muß man seit Hucbald, die Rationalität verstehen muß man spätestens sei Strunks Hinweisen.

Aber wenn schon eine solche Doppelbenennung vorliegt, muß doch auch eine Relation bewußt sein, wie sie sich in der *Musica Enchiriadis* findet: *Finales* sind Töne, die die Tonarten repräsentieren, eben als die Töne, in die jede (betreffende) Melodie schließen muß. Sicher, eine überzeugende Schlußfolgerung? Nein, das ist sie nicht, weil eben die westlichen Schriften alle deutlich erklären, daß die betreffenden Töne als *finales* und nur als solche die Relationen der Halbtonlagen repräsentieren, weil eben jede so oder so tonal klassifizierte Melodie auf dem und dem Ton, der *finalis* ihrer Tonart schließen muß — und wo wird dies in Byzanz gesagt,

¹⁹⁴Wenn man von anderen Unterschieden, s. u., absieht: Schon diese Weiterführung wäre im Westen ausgeschlossen: Das *Tetrachordum finalium* ist fest, auch in der *Musica Enchiriadis*!

welcher „Theoretiker“ kennt das Konzept? Das darf man doch nicht so scharf sehen? Doch, auch da muß man nun einmal scharf hinsehen: Die Möglichkeit, eine *finalis* zu definieren gibt es in byzantinischen Texten nicht, übrigens schon weil der Einzeltonbegriff gänzlich fehlt! Das sollte man beachten, ebenso wie den Umstand, daß es eben keine Darstellung von *finale*s als Tonartrepräsentanten gibt, rational bestimmt, durch den diatonisch skalischen Kontext der jeweiligen *finalis*. Bevor man also von byzantinischen Einflüssen ausgerechnet auf die westliche Musiktheorie redet, sollte man die Literatur beachten, die auf die grundsätzliche Unmöglichkeit eines solchen Einflusses klar hinweist, was Floros z. B. durch Lektüre der entsprechenden Ausführungen in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* hätte lernen können. Es ist doch gerade unglaublich, daß feste Ergebnisse einfach nicht zur Kenntnis genommen werden, zudem noch in einem Handbuch.

Wenn, nun in der echten *φθορά*, aber der erste Echos nicht nach der Art, *κατὰ λόγον*, gesungen wird, und er (nicht) in seiner Idee ist, und man will seine Natur, *φύσις*, in den 2. oder 4. Echos machen, dann nennt man das eine Veränderung (der Tonart). So etwa formuliert Manuel! Und das ist das, was er „strukturell“ zu dem Wechsel zu sagen hat; mehr kann er nicht sagen, als eben, daß eine *ἐναλλαγή* geschieht von einem Echos zum anderen, zu der Idee des anderen u. ä. Bewertet man solche Aussagen nun im Licht der Behauptung von Floros, gewonnen aus einem immer *intensiveren* Studieren der lateinischen Theorie bis Guido, so wird klar, daß die Wirklichkeit so nicht sein kann, daß ein Einfluß also ausgeschlossen werden muß — die Rationalität unterscheidet beide Traditionen der Reflexion grundsätzlich, nicht einmal nur graduell: Byzanz fehlt die notwendige Voraussetzung, der diatonisch skalisch rational definierte Tonpunkt im System — das aber nun ist doch keine Trivialität, es sein denn, was einige neueste Beiträge selbst zur mediävistischen Musikwissenschaft recht nahelegen, man verachtet die Rationalität nach Byzantinischem Vorbild auch bei der Betrachtung eben der Quellen. Nur wird man damit keinen glaubwürdigen Beitrag zur Wissenschaft leisten können. Das Ergebnis ist: Ein Einfluß byzantinischer Musik„theorie“ auf den Westen in der betrachteten Zeit ist ausgeschlossen. Rationalität und Nichtrationalität sind grundsätzlich unterschieden: Wenn man nicht die Annahme einer diatonischen Identität byzantinischer *ἤχοι* und westlicher Kirchentonarten und deren, nur im Westen zu findende rationale Definition in die byzantinischen Texte einsetzte, würde man das Gemeinte überhaupt nicht verstehen können. Die byzantinischen Texte zu diesem Thema können die Notwendigkeit nicht sehen, zwischen charakterisierenden Halb- und Ganztönen zu unterscheiden. Also nur eine naive Vermengung von rationaler Metaterminologie, Übertragungshypothese und Quellenaussage könnte zur Behauptung auch nur einer Möglichkeit führen, daß der Westen in dieser Hinsicht von Byzanz beeinflusst sein könne.

M. Haas hat veranlaßt vielleicht durch die leichte Verständlichkeit der Darlegung von — rational gesehen — eher trivialen Tatsachen die *Musica Enchiridis* als eine Art didaktisches Werklein für kleine Kinder ganz neu gedeutet, und tatsächlich findet man da geradezu kinderleicht zu verstehende Erklärungen, so, ed. Schmid, S. 15¹⁹⁵. Da wird ein und dieselbe *neuma*, man könnte von identischer Melodiekontur sprechen, auf vier verschiedenen Stufen

¹⁹⁵Vielleicht sollte man ja auch eine Differenzierung zwischen dem Stoff selbst und seiner, keineswegs etwa durchgehend „kindischen“ Darbietung machen, worauf Haas wohl des Effekts seiner Vorstel-

der diatonischen Leiter gesungen — und was folgt daraus: *Primam dispositionem, cum cecineris, poteris dinoscere, quia vis primi soni ... primi toni virtutem creet ... Secundam, cum cecineris, senties tonum deuterum a sono ... deuterio gubernari ...* Was gemeint ist, ergibt sich aus dem System der *Dasia* Notation — übrigens: Auch Floros weist hier keine byzantinische Herkunft nach, nur aus Vergeßlichkeit? —: Jedes der Tonzeichen des Tetrachords hat seine skalisch rationale Umgebung als Merkmal, also das erste Zeichen, das den Ton *D* bezeichnet, hat damit nicht einfach nur irgendeinen Ton, sondern einen durch seine skalische Lage bestimmten Ton, der z. B. unter sich einen Ganzton, über sich einen Ganzton, dann aber einen Halbton hat, etc. Ja, aber sicher, kinderleicht¹⁹⁶ — wenn man die moderne, Guidonische Rationalität verinnerlicht hat! Nur, das Ganze mußte erst einmal eingesehen und in ein rationales System gebracht werden; auch Floros wird ja wohl nicht behaupten, daß das durch die Lage des Halbtons genau in der Mitte bestimmte Tetrachord, das die *Dasia*-Notation begründet, aus Byzanz stammen soll: Wo denn hätte es für eine klare Bestimmung von Tönen hinsichtlich ihrer skalisch diatonischen Umgebung aus Byzanz auch nur einen Hinweis geben können, wenn man zwischen Halb- und Ganzton theoretisch rational nicht unterscheiden kann?

Also damit ist es nichts; man erfährt aber, daß diatonische Konturverschiebung nichts anderes als „Transposition“ durch die *toni* bedeutet bzw. ganz konkret zur Folge hat. Es dürfte sich angesichts der für eine rationale Theorie des Materials der Melik trivialen Sachlage erübrigen, noch weiter auf die „tonalen“ Absonien der *Scolica Enchiridis* einzugehen: Allgemein wird ausgesagt, ein Halbton in einer Melodie am skalisch falschen Ort führt zu einem Fehler hinsichtlich der Tonartklasse.

Damit hat man also einen Maßstab, wie man solche Tonartwechsel klar, und zwar für alle Zeiten, die ein vergleichbares Niveau rationalen Denkens über Musik oder wenigstens ihr melisches Material hat, also doch wohl auch für Musikwissenschaftler neuerer Zeit, darstellen kann: Es kommt auf die Lage der Halbtöne an.

Nun, suchen wir einmal nach den Möglichkeiten byzantinischen Einflusses — hinsichtlich der Möglichkeit von Tonartenwechseln hat es, wie gezeigt, ja keinen Einfluß gegeben, könnte das dann wenigstens im Bereich der rationalen Bestimmung dessen, was Tonartwechsel ist, der Fall gewesen sein?

Schade, auch da sieht es nicht gerade gut für die Vorstellung von Floros aus. Warum nicht? Nun, man braucht nur einmal das zu lesen, was Raastedt in seiner Arbeit *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, Copenhagen 1966, S. 40, zitiert. Da geht es „nur“ um Beschreibungen der Intonationsformeln — von westlicher Sicht lungen wegen lieber verzichtet, zumal man als weiteren Faktor noch den Gattungsstil heranziehen müßte; alles viel zu mühseliger „Kleinkram“.

¹⁹⁶Auch Augustins *De musica* wendet sich, nun vielleicht ja nicht an ein *Kind* im Haas'schen Sinne, aber doch wohl an einen Jugendlichen, wie das bei Lehrern der Fall ist — ist damit die metrische Theorie kindgemäß? Immerhin haben andere Erwachsene sich das Buch von Augustin erbeten; und sogar moderne Professoren für lateinische Philologie seinen Sinn nicht verstanden; die Dialogform ist nicht so ganz neu, sondern hat eine literarische Tradition, die auch in der nicht speziell dialogischen *Musica Enchiridis* wirkt!

her würde man notwendig also die Angabe der Lage von Halbtönen erwarten¹⁹⁷ — und genau das geschieht nicht, wie die Beschreibung des *ἐνήχημα* z. B. des 1. Tons zeigt:

ὁ πρῶτος ἦχος πέντε φωνάς ἔχει ἐνήχημα. ἀπὸ γοῦν τῆς ὑποροῆς τῆς δευτέρας αὐτοῦ φωνῆς αἱ ἐφεξῆς τρεῖς φωναὶ συναπτόμεναι ταύτη, ἤγουν τῆ δευτέρα, τὸν ὑφειμένον πρῶτον ἀποτελοῦσιν ἦχον, ὃν πλά' λέγομεν: ἡ δὲ τρίτη αὐτοῦ φωνὴ συνεπιλαμβανομένη καὶ τὰς ἐφεξῆς δύο, τὸν δεύτερον ἦχον ἀποτελεῖ: ὥστε εἶναι τὸν πρῶτον ἦχον κατὰ τε τὸν τρόπον γεννητὸν τοῦ δευτέρου ἦχου καὶ τοῦ πλά': ἡ γὰρ μέση αὐτῶν φωνῆ κοινὴ ἐστὶν ἀμφοτέροις. ἐκ πέντε φωνῶν τοίνυν ὁ πρῶτος ἦχος ἐστίν.

Man erfährt daraus, daß die Intonationsformel der 1. (byzantinischen!) Tonart fünf *φωναί* besitzt, die Formel lautet — in der hypothetisch vorausgesetzten diatonischen! — Übertragung *aGFEDa*; es handelt sich also um sechs Töne. Nein, das ist kein Widerspruch, sondern nur eine Folge des Bezeichneten der (mittel)byzantinischen Neumen: Gezählt werden die Schritte, das heißt *φωναί*. Dann erfährt man, daß von der *hyperrhoe*, also einer Folge von zwei Schritten nach unten (die als Neume in der Formel nicht auftritt) die folgenden drei Schritte mit der zweiten verbunden sind, was wohl meint, daß sie direkt anschließen, was ja auch unvermeidbar ist; und damit ist der erste Echos vollendet.

Es geht aber noch weiter: Der dritte Schritt mit den anschließenden zwei vollenden den 1. plagalen Echos; eine seltsame Aussage zu einer Melodie, die ja eigentlich typisch für die 1. Tonart sein soll. Betrachtet man die Melodiegestalt — in der üblichen Übertragungshypothese! — des 2. *ἦχος*, wird die Aussage verständlich, sie lautet nämlich: *DFED*, und tatsächlich finden sich die zwei Schritte *FED* ja auch im 1. Echos. Die Angabe scheint also zu stimmen, daß nach dem zweiten Schritt, *aG*, *GF* die folgenden genau mit den entsprechenden Schritten im 1. plagalen übereinstimmen.

Mit dieser Angabe zu einer Parallelität aber nicht genug, wird auch noch der 2. Echos angeführt, dessen Echema *haGah* lautet (in der üblichen Hypothese!). Tatsächlich wird man hier *aG* ebenfalls wiederfinden; allerdings besteht ein Widerspruch in der angegebenen Anzahl von Schritten: *Der 3. Schritt und die folgenden zwei zusammengenommen vollenden den 2. Echos*, also mindestens zwei Schritte müssen es sein, wenn man das *Zusammennehmen* irgendwie als *Zusammenziehung* o. ä. verstehen wollte. Das *ἐνήχημα*, die Intonationsformel des 1. Echos also, so erklärt der Autor weiter, entsteht aus der des 2. und des 1. plagalen; eine zumindest höchst merkwürdige Behauptung, wenn man die übliche Übertragung und ihre Töne als absolute skalische Größen nimmt — genau wie dies die westliche rationale Definition fordert!

Hinzu kommt noch, daß die *mittlere φωνή* den beiden gemeinsam ist. In Tönen gerechnet erscheint dies ausgeschlossen! Natürlich kann und muß man hier Raastedt folgen und bekennen: *I do not understand the whole of this description*, ib., S. 40 b: Der 1. Plagale hat keine

¹⁹⁷Und wo könnte man eine Formulierung in einem betreffenden byzantinischen Text finden, wie die von Oddo, *Dialogus*, GS I, S. 256 a: *In maximum saepe errorem vulgares cantores labuntur, quia vim toni & semitonii, aliarumque consonantiarum minime perpendunt.*; jedem Leser dieses Texts müßte gerade dieser Unterschied ins Auge springen.

Töne gemeinsam mit dem 2. Echos! Der 1. Echos hat mit beiden jeweils gemeinsame Töne; ein Schema dürfte nicht notwendig sein: 2. Echos: *haGh*, 1. Plagaler: *DFED*, 1. Echos: *aGFEDa*. Würde man für den 2. Echos den Ton *b* als Anfang annehmen, was niemand als von vornherein unzulässig untersagen könnte, hätte man wenigstens eine intervallische Verwandtschaft zwischen 2. Echos und 1. Plagalen: *baG* entspricht *FED*.

Ja, warum sagt denn der Autor dazu kein Wort? Genau aus dem oben angesprochenen Grund: Der byzantinischen „Theorie“ fehlt genau das, was die des Westens ohne Mühe tun kann: Da gibt man an, wo denn der Halbton steht (wenn man sich in so kleinem Ambitus bewegt); und genau das ist auch die Voraussetzung dieser Darstellung, eben genau das, was der byzantinische Autor nicht vermag, er hat keine rationale Fähigkeit, Halb- und Ganzton zu unterscheiden. Und dieser Umstand macht auch die vielen „Räder“ oder Bäume von Relationen zwischen den nach Tonartennamen abgezählten Tonfolgen in Byzanz so ärgerlich aussagelos. Klar wird nur, daß man, wohl unverstandenen westlichen Vorbildern folgend, die Tonarten irgendwie mit den jeweils drei Schritten identifiziert. Dies widerspricht im Grunde der byzantinischen Denkweise, die eben keine *Finaltöne* kennt. Wie das? Nun, *φωνή* bedeutet eben *Schritt*, nicht Ton. Und keines dieser Schemata und seiner Beschreibung, wie sie Raastedt, ib., S. 50 f., zusammenstellt, gibt einen Hinweis darauf, daß man sich hätte denken können, daß zum Verstehen die Unterscheidung von Halb- und Ganzton unabdingbar ist; das kann man nicht sehen (daß man ein entsprechend unterscheidendes Tonsystem „hat“, bedeutet eben noch nicht, daß man darüber rational denken kann¹⁹⁸).

Sicher, irgendetwas haben diese Schemata mit der Wirklichkeit zu tun, nur fehlt der Theorie selbst ein System von Begriffen wie *Intervall*, *Einzelton* und *Schritt/Sprung*, denn nur für Letzteres existiert ein Begriff, weshalb auch die Beschreibungen so unerklärlich sind — von westlicher, rationaler Theorie her gesehen, vgl. etwa L. Tardo, *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938, S. 158:

ἀπὸ τὸν πρῶτον ἤχον, ἄν κατέβεις μίαν φωνήν, εἶναι ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου, ἄν ἀνέβεις μίαν, εἶναι πρῶτος· καὶ πάλιν ἀπὸ τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτου ἄν κατέβεις μίαν, εἶναι βαρὺς ...

Das ist genau das, was Manuel als das bewertet, was von der *φθορά* nicht bezeichnet wird. Man findet also die jeweils benachbarten Eχοι, je nachdem man einen Schritt nach oben oder unten geht. Nur, welche Schritte, ob Ganz- oder Halbton, sagt der Autor nicht, weil er es nicht sagen kann — die einfache Substitution der westlichen, rationalen Theorie ist natürlich

¹⁹⁸Deshalb ist auch die Formulierung von P. Jeffery, *The earliest Oktōēchoi ... in The Study of Medieval Chant ... in Honor of K. Levy*, Cambridge 2001, S. 184 f., unzureichend: ... *instructions for navigating the gamut of pitches, using the modal signatures to ascend and descend from one mode to another*, denn es geht nicht um eine Tonleiter, die vom *Γ* beginnt. Einzige Abstraktion stellt der Umstand dar, daß die jeweils kleinsten Schritte skalisch angeordnet, abgezählt werden durch die Namen der *ἤχοι*, die übrigens ja auch Zahlenamen sind — daß hier formal eine tetrachordale Struktur vorliegt, ergibt sich trivial daraus, daß es eben nur vier Grundtonarten bzw. vier Namen gibt; die wesentliche und die tetrachordale Struktur inhaltlich allein rechtfertigende Bestimmung der Lage des Halbtons fehlt durchgehend. Und genau das Fehlen jeden Bewußtseins, daß diese Angabe unabdingbar ist, beweist den grundsätzlichen Unterschied zu westlicher Theorie, den man dringend beachten sollte, um sich vor anachronistischem Widersinn zu bewahren.

als Metasprache und zum Zweck rationaler Rekonstruktion des (vielleicht) Gemeintem kaum vermeidbar, nur sollte man sich immer darüber klar sein, daß man damit nicht etwa das System der Zeit in der Art seiner zeitgenössischen geistigen Repräsentation formuliert! Beachten sollte man auch in Hinblick auf die wirkliche Theorie des Westens, was denn eigentlich ein Schritt von *D* nach *C* mit einem Schritt vom ersten zum plagalen vierten Ton/*ἦχος* zu tun hat: Der gleiche *ἦχος*, hier also intuitiv diatonische Einzelton, ist von unten erreicht vierter, von oben erreicht aber vierter plagaler Ton; eine rational gesehen abwegige, von den Tonarten her absurde Benennung!

Natürlich sieht das System formal aus wie das der *Musica Enchiriadis*, allerdings, und das darf man eben nicht einfach vergessen oder großzügig übersehen, ohne jeden Hinweis auf rationale skalisch diatonische Struktur; und das ist doch wohl keine Trivialität. Auch, und das ebenfalls in Gegensatz zur *Musica Enchiriadis*, fehlt eine Unterscheidung der verschiedenen Tetrachorde, die als solche übrigens gar nicht definiert sind! Denn es wird ja gar nicht von Tönen gesprochen, das kann die byzantinische „Theorie“ nicht, sie spricht von *φωναί*, also Schritten, nicht von, gar noch skalisch rationalen, Einzeltönen! Die Aussage, *Wenn du vom ersten Echos einen Schritt nach unten gehst, hast du den plagalen vierten*, verrät klar, daß der Einzeltonbegriff fehlt, daß also die Namen der *ἦχοι* intuitiv, aber nicht explizit definiert so etwas wie Einzeltöne bedeuten. Auch das ist keine Trivialität, deren kavaliersmäßige Nichtbeachtung zu groben Interpretationsfehlern führt.

Der angesprochene Mechanismus, daß man der Reihe nach vier Töne erreicht, dann aber wieder die gleichen Zeichen und Namen folgen, wenn man in gleicher Richtung geht, widerspricht ebenfalls dem System der *Musica Enchiriadis*, die klar darauf hinweist, daß sich zwar immer jeweils vier Töne gleicher intervallischer Situation aufeinanderfolgen — das kann der Byzantiner nicht einmal ahnen —, daß aber, und hier liegt schon formal ein Unterschied zu Byzanz, diese Töne dann andere Zeichen erhalten, also andere Töne sind: Intervallische *conditio* ist gleich, die Tonhöhen dagegen sind verschieden, weshalb sie auch verschiedene Namen und Zeichen erhalten, ed. Schmid, S. 4, 10: ... *quattuor et quattuor eiusdem conditionis sese consequantur. At singuli horum quattuor sic sunt competenti inter se diversitate dissimiles, ut non solum acumine differant et gravitate, sed in ipso acumine et gravitate propriam naturalitatis suae habeant qualitatem, quam rursus his singulis raturum ab invicem acuminis et laxionis spacium format.* Das ist übrigens genau die Differenzierung zwischen Tonhöhe und Qualität, die die spätere Erweiterung des symmetrischen Tetrachords kennt, die skalische Töne z. B. als *C fa ut* kennzeichnet, also der, wie sich der *Quidam Aristoteles* ausdrückt, Unterschied zwischen *litterae* und *voces*. Es ist doch geradezu lächerlich, mit dieser Systematik, die im *Dasia* System hinsichtlich Rationalität prinzipiell bereits vollständig gegeben ist — Gliederung der Skala in Gruppen von Tonfolgen gleicher Anzahl und, vor allem, gleicher intervallischer Relation —, die reinen Zählangaben der byzantinischen „Theorie“ gleichsetzen zu wollen: Einen gewissen eigenen Wert sollte man, auch und sogar im Fach *Musikwissenschaft* der Rationalität zuweisen¹⁹⁹.

¹⁹⁹Die Bemerkung des *Βιβλίον ἀγιοπολίτης*, ed. Thibaut, S. 57, daß die üblichen Zahlenamen der Tonarten nicht die eigentlichen seien, sondern nur eine *κατὰ τάξιν*, also nach der Stellung, entspricht

Zum anderen würde man Hucbald und dem Autor des *Dasia* Systems in größter Weise Unrecht tun — und das geschieht, wenn man wie Floros argumentiert —, wenn man unbeachtet läßt, daß schließlich nicht einfach Töne, bzw. hier, Ergebnisse von Schritten!, für Tonarten stehen könnten: Jeder der westlichen Theoretiker macht absolut klar, daß es sich um tonal funktionale Töne, nämlich um *finales* handelt, die in bestimmten diatonischen Kontexten stehen, also, nochmals: Ganzton unter, Halbton über, dann Ganzton nach oben etc. Alles das fehlt zur Gänze in den byzantinischen Texten, ja, die (graphisch schematischen) „Räder“ sind so fremd für das auf *Schritten/φωναί* aufgebaute Denksystem²⁰⁰, daß man geradezu gezwungen wird, an nur formal, inhaltlich nicht verstandene Einflüsse des Westens zu denken — der kennt, im Gegensatz zu Byzanz natürlich von Anfang der Rationalisierung an den Unterschied zwischen Intervall und begrenzenden Tönen, wie man das nun wirklich schon seit langer Zeit aus Verf. *Musik und Grammatik* entnehmen könnte: Denn, was Floros ja beachten müßte, gibt es den Ton-Buchstaben-, Intervall-Silben-Vergleich auch in Byzanz? Nein, den gibt es gerade nicht. Auch das sollte man doch, zudem in einem Handbuchartikel, nicht einfach unbeachtet lassen, zumal es dafür ausführliche Hinweise in der Literatur gibt. Diese kann man, wenn sie einem nicht gefallen, ja durch Gegenargumentation bestreiten, nur einfach ignorieren dürfte kaum eine wissenschaftlich saubere Arbeit darstellen — wohlgermerkt, nicht nur für ein Handbuch!

Es ist damit klar, daß Floros die wesentlichen Unterschiede der beiden Musikkulturen hinsichtlich Rationalität der Ordnung und der Definition des musikalischen Materials nicht nur nicht erkannt hat, sondern dann auch noch durch Behauptung *intensiven Studiums* der Quellen unzutreffende Urteile über die Leistung der lateinischen Musiktheorie des Mittelal-

dieser Vorrationalität, wenn es heißt: *ὁ πρῶτος λέγεται πρῶτος, ὡς πρῶτος κείμενος, ὁ δὲ δεύτερος, ὡς μετὰ τὸν πρῶτον ...*: Daß der erste nach seiner Stellung so genannt wird, der zweite, weil er nach dem ersten kommt, etc., ist keine strukturelle Aussage, sondern reine Worterklärung — zu einer skalisch rationalen Angabe ist der Autor unfähig, er kann die völlige Unzulänglichkeit seiner „Erklärung“ gar nicht bemerken, weshalb dann auch die folgende Parallelisierung mit den antiken Namen *Hypodorisch* etc. natürlich allein auf der gezählten Reihenfolge beruht, dem *δῶριος* als viertem folgt der *πλάγιος πρῶτος* als *φρύγιος* — zwischen plagalen und „authentischen“ wird also ein „Unterschied“ stur der abzählenden Reihenfolge nach gemacht —, was angesichts der rationalen „Interpretation“ im Westen inhaltlich reiner Unsinn ist; es wird eben nur gezählt. Nicht einmal auf die Idee, die *hypo*-Tonarten mit den plagalen zu parallelisieren gerät der Autor. Daß der Autor bei seinen folgenden Erwähnungen antiker Tonnamen u. ä. inhaltlich nichts verstanden hat, wird jedem Leser offenkundig sein, wenn er denn diesen Text lesen und verstehen will. Man lese nur: *Τόνος δὲ ἐστὶν πρὸς ὃν ᾄδωμεν, καὶ τὴν φωνὴν εὐρυτέραν ποιοῦμεν*. Der *tonus* ist also das, *nach dem wir singen und die phōnē breiter machen*.

Weil *φωνή/vox* in der *Papadike* den *Schritt* bedeutet, könnte man hier erfreut auf ein entsprechendes Verstehen des „breiteren“ Ganztonintervalls schließen — leider fälschlich, denn der Autor kennt noch drei *ἡμιτόνιοι*, aber nur als irgendetwas, was verschieden ist von *τόνος*; worin die Verschiedenheit liegt, und daß die diatonische Skala gerade hierin ihre Ordnungsstruktur besitzt, bleibt dem Autor völlig verborgen; er hat von der eigentlichen Bedeutung der kompilierten Namen aus der antiken Theorie nicht keine Ahnung; anders kann man hier nicht formulieren (P. Jeffery, *The earliest Oktōēchoi* ... in der Festschrift für K. Levy von 2001, S. 185 ff., läßt diese sozusagen grundlegende Irrationalität unbeachtet).

²⁰⁰In dieser Wortverwendung ist *ἥχος* ersichtlich sekundär zu diesem Begriff und nicht systematisch eingeordnet!

ters abgibt. Man könnte noch weiter, die byzantinische „Erklärung“ der Funktion von *φθοραί* betrachten, also von Zeichen, die eine Tonart *vernichten* — und wird auch da finden, daß eine rationale Erklärung eben nicht zu erwarten ist. Stellt man dagegen die oben erwähnten Ausführungen der *Scolica Enchiriadis* zu tonalen Absonien, dann kann man nur von einem absoluten Unterschied zu Byzanz sprechen und muß jeden Einfluß ausschließen. Schließlich ist noch eines zu beachten: So eindeutig ist die Beziehung zwischen den Intonationsformeln im Osten (viel später) und den, nun jedoch diatonisch eindeutig lesbaren im Westen nicht, daß man nicht eine selbständige Verarbeitung einer natürlich byzantinischen Anregung annehmen müßte: Der Gebrauch der Formeln hat jedoch keinen erkennbaren Wert für die Rationalisierung oder auch die musikalische Praxis; die Ersetzung durch Antiphonenanfänge im Westen war also grundsätzlich gerechtfertigt, ohne daß sich hieraus irgendwelche Veränderungen der Darstellung der Tonarten (im Westen) ergäben: Das ist deshalb ausgeschlossen, weil die Theorie der *inales* von Anfang an rational war: Die einfache, unreflektierte Anwendung dieses, im Westen rational definierten, Begriffs auf die byzantinische „Theorie“ stellt also einen nicht nur anachronistischen, sondern systematischen Lapsus dar, nämlich den Fehler der Verabsolutierung der Metatheorie und ihrer Verwechslung mit der „Theorie“fähigkeit der betrachteten Zeit, hier der byzantinischen Reflexion über die Struktur der Musik. Solche Fehler dürften in einem Handbuchbeitrag wohl nicht erscheinen.

Eine Schrift, die noch nicht die volle Rationalität erreicht hat, die *Alia Musica* in ihren verschiedenen Schichten, geht „rationaler“ vor, als dies für Byzanz überhaupt möglich ist: Die Weiterführung des bei Aurelian angebahnten Verfahren, die Tonartklassen, in Vorwegnahme der tiefen Erkenntnisse von Reti, durch Intervalle zu erfassen, nämlich Abschnittintervalle, setzt rationale Intervallbegriffe voraus, was, nach einigen Fehlläufen mit der grundsätzlichen Unzulänglichkeit eines solchen Ansatzes, dann fast automatisch zu einem Rekurs auf Oktavgattungen führen muß: Die Beschreibung des Grad. *Universi, qui te expectant*, ed. Chailley, S. 130 — übrigens eine meisterhafte Arbeit, die zu lesen, wohl zu aufwendig und anstrengend ist — hat dann den Bezug zu den Tönen der diatonischen Leiter geschafft: *Cum haec ita sint, certum est, quod paranete diezeugmenon hypodorii, cui adscribuntur 6, sit meses dorii. Ad quam mesen dorii, si pervenerit cantus secundi tropi, jam potius dicetur dorii, quam hypodorii, ut est in resp. gradali Universi qui te exspectant.*

Der leicht absurde Versuch der ersten Schicht der *Alia musica*, die Tonarten durch Folgen von auf jeweilige Abschnitte bezogene Intervalle, also sozusagen Ambitusintervalle von aufeinanderfolgenden Abschnitten, zu erklären, verbunden mit einer exemplarischen Unfähigkeit zum Verstehen der antiken Darstellung von Intervallen durch Proportionen und deren Rechenart, führt hier zu einer Anbindung an die diatonische Skala; ob dies, was nicht ganz unwahrscheinlich ist, nach bzw. neben dem Erreichen des Rationalitätsniveaus von Hucbald geschah, ist hier weniger interessant. Wichtig ist jedoch, daß der Autor bereits hier die (notwendige) Rationalisierung, die Anbindung einer Melodie an die diatonische Skala erreicht hat — das aber hat die byzantinische „Theorie“ nie erreicht, jedenfalls nicht vor der Renaissance. Und diesen Sachverhalt einfach zu ignorieren, stellt nicht gerade eine Basis für eine adäquate Auseinandersetzung mit dem Thema des Verhältnisses von byzantinischer „Theorie“ und

westlicher Musiktheorie dar.

Selbst, um nun einmal einen konkreten Spezialfall anzuführen, wenn es Floros gelungen wäre, die nicht so ganz leicht verstehbaren Ausdrücke von Oddo für die *chordae*, ed. Gerbert *Scriptores I*, S. 249 f., mit *buc, re, scembs, caemar, neth ...* auf byzantinisches Vorbild zurückzuführen, was nicht der Fall ist, wäre nicht viel ausgesagt, denn die rationale Struktur des Tonsystems ist von diesen „Zusatzangaben“ nicht betroffen. Immerhin wird selbst von dieser Seltsamkeit erkennbar, daß ein byzantinischer Einfluß auszuschließen ist: Wo kennt ein byzantinischer Text zur Musik sozusagen konkret angewandte Saitennamen — zumindest paßt Oddos Angabe einer jeweiligen *chorda* dazu, daß die Theorie im Westen von Anfang der Rationalisierung an das Instrument, also die Klasse der Träger der *musica instrumentalis* als Hilfsmittel entdeckt und genutzt hat, also den Gesang der Liturgie in die *musica instrumentalis* als Klasse eingebracht hat — wo gäbe es dafür ein Vorbild in Byzanz? Die Antwort dürfte klar sein; nur, darauf wurde bereits seit langer Zeit hingewiesen, warum beachtet Floros diese Merkmale überhaupt nicht?

In dem erwähnten Text begegnen aber auch die Ausdrücke *organon anoton, ysaton, chamilon, salpion, cuphos, bubos, strigon, fonicon*, die zweifellos griechischen, nicht notwendig nicht rein literarischen Ursprungs sind — das westliche Mittelalter besaß Glossare für Griechisch. Nicht klar aber ist, was die einzelnen *organa* als Rubrik der Tonarten direkt nach den als *metrum* qualifizierten (alt)griechischen Tonnamen als Angaben der jeweiligen *inales*, die also als abstrakte Systemnamen verstanden werden (und im Gegensatz zu den Tonbuchstabenangaben, rubriziert unter *scemata* richtig sind), eigentlich ausdrücken sollen. Auch hier bleibt, daß die Grundlage des Ganzen, das, was die Struktur angibt, der Verweis auf die rational definierten Töne der diatonischen Skala im *σύστημα τέλειον* ist — aber konkret verstanden! —: Aus Byzanz kann aber diese Grundlage nicht herrühren!

Nur gerade hier, wo es um ganz konkrete Fragen geht, versagt Floros den Lesern eine klare Aussage, was in Byzanz diesen *organa* eigentlich entsprochen haben darf oder soll: Man wird geneigt sein, *anoton* irgendwie mit *ἄνω/άνώτατος* o. ä. zurückführen zu wollen, auf einen raumanalogen Ausdruck, der nur für den 1. Ton nicht ganz passend erscheint, weil der der tiefste ist. *Ysatos* zu *ἕστατος* könnte passen, abgesehen vom Genus, denn eine hyperkorrekte Schreibung eines von *ἴσον* gebildeten Wortes kann man nicht annehmen. *Chamilon* ist klar, wobei der Iotazismus darauf verweist, daß hier mündliche Aussprache zugrunde liegt; *salpion* auf *σάλπιγξ* zu beziehen liegt nahe, ist aber kaum beweisbar; *cuphos* ist angesichts des bekannten *κούφισμα* ableitbar, bei *bubos* wird die Sache schon schwieriger, zumal sich zwei griechische Wortstämme anbieten, die beide etwas seltsam erscheinen; wenn man den, wenn überhaupt, wahrscheinlicheren heranziehen wollte, erschiene auch *στρίγξ* als nicht ganz abwegige „Etymologie“. *Fonicon* dagegen liegt wieder näher, denn ein Bezug von *φωνή* zu Musik erscheint nicht abwegig. Die Frage bleibt aber, ob es sich hier um aus Glossaren „herstellbare“ Phantansiebildungen handelt oder um Übernahmen aus Byzanz. Bei letzterem hätte man jedoch „korrektere“ Formen erwartet. Hier hätte man nun als eine reife Frucht des Studiums von Floros eine Antwort erwarten müssen — Floros verzichtet darauf, mit einigem Recht, denn für das rationale Tonsystem bedeuten diese Qualifikationen

überhaupt nichts; aber, immerhin, sie sind griechisch, also ja vielleicht auch byzantinisch.

1.8.3.2 Muß man denn zum Unterschied der byzantinischen und westlichen Neumen immer wieder dasselbe bemerken? Aber auch zu den Neumen wiederholt Floros von Einwänden und Argumenten, ja von der neueren Forschungssituation und ihrem Niveau ebenso unberührt, wie Politiker gegenüber wissenschaftlichen Aussagen resistent sind, seine alten und immer noch unzutreffenden Vorstellungen: Die Neumen „müssen“ aus Byzanz stammen, denn die Zeichen sind zum Teil gleich — auch die *χαμηλή*? —, und es gibt ja auch vergleichbare „Zierneumen“. Fangen wir damit einmal an: Das *quilisma* hat einen griechischen Namen, im Westen ziemlich spät belegt — aber auch, und zwar lateinisch, sehr früh, nämlich zur Zeit eines Autors, der eine christlich abstrakte Umdeutung antiker Mythen versucht hat, und dessen Text zu Orpheus von der *Musica Enchiriadis* an nicht ganz unwichtiger Stelle zitiert und umgedeutet wird (nicht die Erwähnung des *quilisma*!). Darauf weist die Literatur hin, deren Argumente zur Kenntnis zu nehmen, Floros sich auch hier so standhaft verweigert. Wenn nun aber die Gesangsmanier *quilisma/κύλισμα* spätantik lateinisch belegt ist, ja dann besteht doch nicht der geringste Grund oder Anlaß, ihr Weiterleben in den beiden Neumenschriften nur auf Byzanz zurückzuführen, warum denn; dies gilt aber auch für andere Zeichen und „Zierneumen“. Wenn etwas gleichmäßig im lateinischen und im griechischen Teil des Reiches — diese Kurzformulierung sei erlaubt — in der Spätantike auftritt, warum soll denn dann ausgerechnet wesentlich später ein Teil des Reiches der gebende, der andere der nehmende Teil gewesen sein? Hat man im lateinischen Westen keine eigenen liturgischen Gesänge gehabt, die mit Sicherheit auch Gesangsweisen der Zeit übernommen bzw. verwendet haben? Wenn also spätantik eine Singmanier, oder was auch immer konkret darunter zu verstehen ist, lateinisch überliefert ist, wäre es eine Absurdität, ein Weiterleben der gleich benannten Neume als von Byzanz abhängiges Geschehen zu postulieren. Solche Dinge, die in der Literatur ausführlich behandelt wurden, sind für Floros offenbar keiner Frage wert, oder sind sie für ihn unsichtbar?

Und was nun das System der melischen Grundzeichen anbelangt, so ist Floros offenbar immer noch zur Gänze verborgen geblieben, daß die Akzentzeichen von den lateinischen Grammatikern so klar melisch definiert werden, daß nur Unkenntnis des Inhalts dieser Texte die Zeichen und ihr, es sei wiederholt, melisches Bezeichnetes nicht hätte zur Kenntnis nehmen können. Daß aber nun gerade die Texte der lateinischen Grammatiker im lateinischen Westen zur Kenntnis genommen wurden, also gerade keine totale Ignoranz bestanden hat, gerade in der Zeit der anzunehmenden Entstehung der Neumenschrift, das dürfte nun wirklich endlich einmal zur Kenntnis genommen werden. Warum dann der Umweg über Byzanz?

Hätte Floros einmal die Argumente der vorliegenden Literatur auch nur ansatzweise beachtet, hätte er bemerken können, daß die Neumenzeichen gerade im Westen eine so gute autochthone Basis hatten, daß eine Anleihe in Byzanz geradezu unsinnig gewesen wäre; ja es sind mehr lateinische Grammatiken mit systematischen Aussagen über das *seminarium musices* (wo kommt denn nun das wieder her?) erhalten als griechische; jeder, der sich intensiv mit der lateinischen Sprache beschäftigt hat, muß geradezu unausweislich auf diese

Stellen stoßen, also im lateinischen Westen jeder „Gebildete“; wenn das heute nicht mehr der Fall ist, die Grammatiken nur noch für Spezialisten von Interesse sind, kann das aber nicht bedeuten, diese wesentliche Quelle einfach zu ignorieren, zumal wenn umfangreiche Literatur zu dieser Frage besteht; nicht einmal die Schrift des Verf. zu den *Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* scheint Floros von der Höhe seiner Vorstellungen aus für beachtenswert gehalten zu haben; ein nicht ganz verzeihlicher Lapsus, denn die da genannten Quellen kann auch ein Fachvertreter wie Floros nicht einfach als irrelevant bewerten, dazu müßte er sich schon einmal damit, und zwar dann doch auch einmal *intensiv* auseinander gesetzt haben (zum *κέντημα* hätte Floros das unbedingt Notwendige erfahren können von Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 266 ff., wo sorgfältig und an den Quellen orientiert die Unhaltbarkeit der Vorstellungen von Floros am Beispiel des *Punktzeichens* erläutert wird; auch hier gilt, daß Floros selbst an der wissenschaftlichen Redlichkeit nicht interessiert ist, die die Beachtung auch von kritischen Argumenten verlangt: Gegenargumente, die potentiell wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt bringen, sind zu beachten, das eben verlangt die wissenschaftliche Ethik).

Nun aber gibt es noch andere Gründe, die der Annahme einer Übernahme der Neumenschrift im Westen aus dem Osten deutlich entgegenstehen²⁰¹: Schon Georgiades hat auf

²⁰¹ Was die *χειρονομία* anbelangt, sollte man auch erst einmal in die jüngere Literatur schauen; man könnte auch einmal überlegen, was die ja nicht ganz seltenen Formulierungen der byzantinischen „Theorie“ bedeuten könnten, wenn sie, wie z. B. Gabriel, dezidiert darauf hinweisen, daß bestimmte Zeichen auch jeweils eine eigene, besondere *χειρονομία* aufweisen oder haben, vgl. die Diskussion bei Gertsman/Herzman, S. 76, z. B. zu *ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἢ ὄξεϊα καὶ ἄλλως ἢ πετασθῆ καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα ...* Man ist geradezu versucht zu fragen, ob der Autor den Adressaten für unzurechnungsfähig hält. Warum? Weil die graphische Verschiedenheit der Zeichen, der *σημαδία* ja wohl so trivial ist, daß ein besonderer Hinweis auf die jeweilige Verschiedenheit, *ἄλλως*, als so redundant erscheinen muß, daß ein zusätzlicher Hinweis darauf eben selbst dem gelegentlich hochredundant litaneiartigen Stil der „Papadike“ als inadäquat erscheinen mußte. Will man also die Autoren solcher Äußerungen nicht als *mentis non compotes* bewerten, bleibt nur eine Folgerung: Die gemeinte *χειρονομία* war nicht identisch mit den graphischen Zeichen. Darauf weist auch der von Herzman/Gertsman, ib., S. 314, von Gabriel zitierte Erklärungsversuch des *κέντημα* und der *δύο κεντήματα*: *... τοῦτο δὲ παρονομάζεται ἀπὸ τῆς χειρονομίας, καθὰ δὴ καὶ τὰ δύο κεντήματα ...* — man soll also die Cheironomie für den Sprung nach oben als gleich mit dem des Schrittes nach unten ansehen, eine gewisse Zumutung — *ὁ γὰρ χειρονομῶν τὰ κεντήματα οἶονεὶ σχηματίζει τὸν δάκτυλον κεντᾶν — τὸ δὲ ἔχον τὰς τέσσαρας ἐκάλεσαν ὑψηλὴν, διότι οὐδὲν ἄλλο τῶν σημαδίων ἐκφέρει τὴν φωνὴν ἐπὶ τὸ ὑψηλότερον ταύτης*, das Kentema wird also nach der Cheironomie genannt, genau wie die *zwei Punkte* (der Schritt nach unten). Der Cheironom nämlich gestaltet die Punkte wie mit dem Finger zu stoßen (oder auch *anzuspornen*); das aber, was vier Schritte enthält (bezeichnet), das nannte er *Hypsele*, weil kein anderes der Zeichen die Stimme so nach oben trägt als dieses.

Daß das Zeichen wie auch der Name der *ὑψηλή* aus der Cheironomie abstammen könnte, wird wohl niemand behaupten wollen, der nicht auch das Zeichen der *χαμηλή* für ein cheironomisches Zeichen ansieht.

Also ergibt sich einmal, daß Gabriel seine quasi etymologische Erklärung nur bei bestimmten Zeichen kennt, hier dem *Punktzeichen*; daß hier allerdings etwas merkwürdig ist, d. h. eine typische ad hoc Ableitung vorliegt, ergibt sich aus der Zusammenfassung des Zeichens des *κέντημα* mit dem der *δύο κεντήματα*: Das Bezeichnete ist so unterschiedlich, daß eine gleiche Cheironomie, wenn es diese wirklich gegeben haben sollte, als konkrete und verbreitete Praxis, des melisch und, im Fall der

ein Merkmal der westlichen Neumenschrift aufmerksam gemacht, das ebenfalls nicht einfach zu ignorieren ist, zumal das Fehlen der Kenntnis wesentlicher Quellen und Quellenmerkmale nicht gerade für die Abfassung eines Handbuchartikels qualifizieren dürfte.

Die westliche Neumenschrift verwendet die Zeichen in ihrer ursprünglichen Beziehung von Graphie zu Bezeichnetem. Was soll denn das nun wieder Komplizierte sein? Die Antwort ist ganz einfach und jedermann geläufig: Ein Strichlein auf dem Pergament nach oben gerichtet bedeutet ...? Ja, richtig, eine melische Bewegung, ob Schritt ob Sprung, nach oben; ein Strichlein nach unten ...? Das braucht wohl nicht weiter ausgeführt werden; dies ist das Prinzip der Akzentzeichen, erfunden von den, wenn auch nicht sehr „alten“ Griechen, weil die Theorie von Aristoxenus vorausgehen mußte: Die Stimmbewegung nach oben wird durch ein Strichlein nach oben wiedergegeben etc., und die alternative, zusammenhängende Bewegung, z. B. *von unten nach oben + von oben nach unten*, wie wird die wohl graphisch dargestellt? Die Antwort dürfte nicht schwerfallen, denn den *torculus*, *circumflexus* oder die *περισπωμένη* dürfte jeder, der sich einmal einen älteren griechischen Text in Neuausgabe betrachtet hat, geläufig sein — und daß man aus diesem Zusammensetzungsprinzip weitere Neumen bilden kann, sozusagen melische Konturzüge, Graphen der melischen Bewegung als Funktion der Zeit, dürfte bekannt sein, z. B. aus der Gestalt des *porrectus*. Und wo, möchte man Floros fragen, gibt es ein solches raumbewegungsanaloges Konturziehen in der byzantinischen Notation? Wo kann man in byzantinischer Notation Bewegungszüge wie einen

δύο κεντήματα vielleicht auch ausdrucksmäßig, artikulatorisch oder sonstwie, Bezeichneten beider Zeichen die Sänger nur irreführen könnte. Dies nun wieder weist daraufhin, daß der Autor nicht wirklich rational und systematisch die Relation zwischen Zeichen und betreffender Cheironomie darstellen wollte, sondern auf quasi etymologische Pseudoerklärungen bedacht war.

Das *κέντημα* als ursprüngliches Zeichen für einen durch Sprung erreichten regionalen Höhepunkt, einen regional sozusagen höchsten Sprung, läßt seine Form natürlich auch direkt und natürlich aus der Bedeutung eines solchen „Hochsprungs“, sozusagen der *οσξύτης*, dem qualitativen Gefühl der *sharpness*, wie sie die *Psychoacoustics* kennt, erklären — nur muß man sich bewußt bleiben, daß die Bezeichnung *όξύ* eben bereits belegt war.

Denkbar ist also, daß die vorauszusetzende Cheironomie von der gleichen Assoziation bestimmt war, denn schließlich wird man sozusagen natürlich bei einer tonräumlichen Cheironomie annehmen, daß regionale Höhepunkte bzw. Maxima durch eine Spitze oder einen Bogen „nachgezeichnet“ werden, *σχηματίζεται*. Einen klaren Punkt zu cheironomieren erscheint dagegen doch als etwas merkwürdiges Postulat: Man müßte einen isolierten Punkt ohne dahin führende Linien angeben — wer aus dem Geist einer ja vorzustellenden raumanalogen oder sonstigen Cheironomie auf die Idee eines isolierten Punkts gekommen sein soll, also auf die Gestalt des graphischen Zeichens, ist eben nicht vorzustellen. Das Zeichen des Punkts ist gerade kein Zeichen, das sich aus dem *σχηματίζειν* einer Fingerspitze in der Luft ableiten läßt. Insofern spricht auch Gabriels Ableitungsversuch nicht für eine direkte Verbindung von Cheironomie und graphischer Gestalt der Zeichen — und wie wäre einmal die Annahme, daß die (graphischen) Zeichen erst, die Cheironomie unabhängig davon später entstanden sein könnten?

Also auch von da ist eine Erklärung der Neumenzeichen aus einer so angenehm vagen Cheironomie, die, schon des schönen Namens wegen, natürlich byzantinischen Ursprungs sein muß, und damit die Behauptung eines notwendig byzantinischen Ursprungs der westlichen Neumen auch nicht so ohne weiteres „zu haben“; nur so mal die Oberfläche der Dinge zu sehen, reicht offensichtlich nicht aus. Man müßte, um diese Behauptung durchsetzen zu können oder zu wollen, immerhin auf vorliegende Gegenargumente und die Quellen, vielleicht sogar ein wenig sorgfältiger und ohne Vorurteile eingehen.

porrectus resupinus und noch „längere“ solche Zusammenschreibungen finden? Evident herrscht da ein völlig anderes Prinzip, das nämlich des analytischen, graphisch abstrakten Einzelzeichens.

Aber genau dieses raumanaloge Schreibungsprinzip, das nur die westlichen Neumen kennzeichnet, wird von den lateinischen Grammatikern — von welchen, kann man in den betreffenden Beiträgen des Verf. erfahren, *Otfrid* und *Zum Bezeichneten der Neumen* — sehr ausführlich und sozusagen arbeitslos weitergegeben; warum *arbeitslos*? Deshalb, weil die Akzentzeichen für die lateinische Schrift überflüssig waren; sie standen für eine neue Verwendung frei zur Verfügung; in der lateinischen Grammatik waren sie Bildungstoff ohne konkreten Wert für die behandelte Sprache. Latein ist eben anders geschrieben als Griechisch: Einen Herodian brauchte Rom für seine Schrift nicht. Und daß Floros einmal die wesentlichen Arbeiten von Laum zur Kenntnis genommen hätte (wenn er, wie behauptet, so an mittelalterlicher Musik auch des Westens interessiert wäre, hätte er dies z. B. von Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 272 erfahren können — da findet man klare Hinweise), läßt sich auch nicht erkennen; auch davon hätte er aus der neueren Literatur erfahren können.

Die westliche Neumenschrift ist nun, wie auch ihre Weiterentwicklung klar zeigt, eine Notation, die melische Bewegungen raumanalog ebenfalls als Bewegungen angibt. Wo ist das in Byzanz der Fall? Da entwickelt sich die Schrift abstrakt: Wer kann aus dem mittelbyzantinischen Zeichen des *ἐλαφρόν* analog erkennen, ob die Melodie hier nach oben oder unten geht? Ja, das weiß man, wenn man weiß, was das (melische) Bezeichnete des *ἐλαφρόν* ist, aus der graphischen Gestalt wird auch Floros nicht ableiten können, welche Richtung und welche Bewegung dies sein sollte. Woher soll der der westlichen Neumen gewöhnte Leser wissen, was die melische Richtungsbedeutung der *δύο κεντήματα* sein soll? Ist das „anschaulich“, wie Georgiades dies bewertet hat? Nein, das ist es eben nicht, genau wie das Zeichen für die *ὕψηλή* aus graphischer Analogie nicht erkennen läßt, welche Bewegung, in welcher Richtung hier gemeint sein könnte; ist denn das wirklich so schwer zu verstehen? Die byzantinischen Zeichen sind nicht raumanalog, oder „anschaulich“, wogegen die westlichen hinsichtlich melischer Bewegung durchweg so anschaulich sind, daß die Nutzung von Linien keine Veränderung der Grundstruktur verlangt. Ist das so schwer zu verstehen, daß man diesen grundlegenden Unterschied der Relation zwischen Bezeichnetem und Zeichen einfach unbeachtet läßt?

Dieser nun wirklich zentrale Unterschied der Notationen bleibt Floros bei seiner Konzentration auf den Vergleich einzelner Zeichenformen völlig verborgen, was angesichts vorliegender Literatur für einen Handbuchbeitrag nicht mehr so ganz leicht tragbar erscheint: Die byzantinische Notation ist, von Anfang an, keine raumanaloge, „anschauliche“, um die Qualifikation von Georgiades zu zitieren (die M. Haas so interessant in Frage stellt, wenn er von einem *Wahrnehmungsfiler* spricht, ausgerechnet auch noch einem *grammatikalischen* (sic!), und nicht sieht, daß hier eine klare Beziehung des Bezeichneten zur Abstraktionsleistungen des musikalischen Hörens vorliegt, die Aristoxenus formuliert und erkannt hat; ein rationaler Denker über Musik), Notenschrift, denn wie sollte ein „analoger“ Sänger, wie sie

von Guido ausgebildet wurden, aus der Neumengestalt erkennen können, daß die melische Bedeutung des *ὀλίγον* und der *πετασθή* identisch mit der der *ὄξεια* ist — wie soll man das aus der Gestalt der Zeichen erkennen können? Angesichts dessen, was aus der westlichen Neumenschrift geworden ist, wird man diesen Unterschied der Schriften ja wohl nicht einfach unbeachtet lassen können, es ist unerfindlich, warum Floros dies dann doch tut.

Es kommt aber noch ein Unterschied hinzu: Bis auf die Stufe der Paläofränkischen Notation sind alle westlichen Neumenschriften vollständig Tonortschriften geworden. Wie das? Nun, wie allgemein bekannt ist, bedeutet in den westlichen Neumen jede Richtungsänderung in der Schreibung einen Tonpunkt²⁰² also nehmen wir einmal den St. Gallischen *pes*, da bedeutet der untere Teil den tieferen, der Schlußpunkt der angefügten *virga* aber den höheren Ton, denn, wenn die Wendung noch eine Bewegung mehr enthält, z. B. wieder hinuntergeht, dann folgt eine Wendung des graphischen Zeichens nach unten — dies ist der Unterschied zur Paläofränkischen Notation, wo der Strich allein zwei Töne bezeichnet (metasprachlich gesprochen, konkret handelt es sich um die Bezeichnung einer Bewegung nach oben!); und will man einen Ton einer solchen Neume als *lang* bezeichnen, da schreibt man eben eine *longa*, will man ihn als *kurz* bezeichnen, dann schreibt man eine *brevis* an die betreffende Tonstelle. So einfach ist das Prinzip: Und wo gibt es in Byzanz den Tonpunkt, der singular

²⁰²Daß es sich nicht unbedingt als wissenschaftlich sinnvoll erweist, auf die Beachtung historischer Fakten, weitestgehend zu verzichten, und statt dessen hübsche allgemeine Erörterungen z. B. über Zeichensysteme etc. anzustellen, belegt Ch. Kaden, *Die Anfänge der Komposition, Beiträge zur Musikwissenschaft* 26, 1984, S. 3 ff., wenn er, z. B. an keiner Stelle seines als so grundlegend gemeinten Aufsatzes die Herkunft des Zeichensystems der Neumen beachtet, wohl von der Entbehrlichkeit solcher Quisquilien überzeugt, und damit aber auch nicht die Natur des *circumflexus* erkennen kann, so daß er die angesprochene Charakteristik auch der St. Galler Neumenschrift als Tonpunktschrift nicht sieht: Die graphische Zerlegung der Neumenzeichen z. B. in der Aquitanischen Notation bedeutet damit keinen wesentlichen oder gar grundsätzlichen Fortschritt im Denken (zumal sich dieser Weg auch als historische Sackgasse erwiesen hat) — natürlich bleibt Kaden auch verborgen, daß und wann das Konzept des skalisch definierten Einzeltons als Element der Musik rational bewußt geworden ist; und daß ausgerechnet die Notierung der frühen *organa*, in Winchester, ein Zeichen für diesen, angeblich für die Komposition so zentralen Vorgang darstelle, erscheint schon angesichts der Struktur der organalen Stimme als recht seltsame Vorstellung; da muß nämlich viel wiederholt werden, wie jeder Leser von Waeltners Werk weiß: Wieder werden die Ebenen der Zeichen, des Bezeichneten und des Gemeinten vermischt wie Kraut und Rüben, mit den entsprechenden Ergebnissen bzw. eher Nichtergebnissen: Die Graphie eines *circumflexus* ist ebensowenig wie die eines *porrectus* in St. Gallen wie in der dann maßgeblich gewordenen Quadratnotation ein Zeichen für das Fehlen des Bewußtseins vom Einzelton als Element der Musik; das eine betrifft die Ebene der Zeichen, das andere die Ebene des Bezeichneten, nämlich der phrasierungsmäßigen Einheit einer Tonfolge — genauso sieht es Hucbald, ein rationaler Zeuge.

Und daß, um die Ebene des Gemeinten anzusprechen, der Komponist der Formeln des Tractus der 8. Tonart im Falle von *Vinea facta* und *Attende caelum* nicht bemerkt haben soll, daß der Text jeweils auf *sicut imber super gramina* gegenüber *aedificavit turrim in medio eius* eine auch den Einzelton als Element fordernde Unterschiedlichkeit der Vertonung durch die Formel bedingt hat, wäre kaum geeignet gewesen genau so zu komponieren, d. h. hier die Formel zu applizieren, wie er es ausweislich der Überlieferung getan hat — schon die Verteilung rezitativer Stellen mußte den Komponisten und Sänger der Zeit die Bedeutung des Tons als Element klar machen. Und das *Komponieren* in dem modernen Sinne, der Yradier Olias als Schöpfer der Melodie von *La Paloma* ansieht, weil dieser die Melodie komponiert hat, ist natürlich auch schon zu Aurelians Zeiten das geläufige Konzept.

auftritt? Wo gibt es ein byzantinisches Analogon zur Schreibung einer aufsteigenden Melodie z. B. in einer *virga multipraepunctata multisubpunctata* — der Neologismus sei verziehen — in „anschaulich“ aufsteigenden Tonpunkten und einer abschließenden *virga* nebst folgenden „absteigenden“ Tonpunkten?

Die Erfindung dieses Tonpunkts, u. a. dadurch notwendig geworden, daß die Grammatik mit ihren nur drei melischen Akzentzeichen ja nur alternierende Stimmbewegungen wiedergeben hatte, *nach oben*, *nach unten* oder beides zusammen. Melik dagegen muß ja auch Aufstiege wie die eines *scandicus praepunctatus*, also Folgen wie *nach oben*, *nach oben*, *nach oben* und vielleicht nochmals *nach oben* bezeichnen können, wofür die westlichen Neumenschriften eben u. a. das *punctum* erfunden haben, das — und darauf kommt es an — wieder in der gleichen Raumanalogie notiert wird, wie das Grundprinzip der Akzente es vorgibt: *Höherer Ton über dem tieferen vorausgehenden oder folgenden notiert*. Die Tonpunkte folgen strikt dem tonräumlichen Prinzip; eine geniale Idee, die nur partiell aus dem Vorbild der Grammatik abzuleiten war, aber eine von deren Vorgaben sinngemäß aufgenommen hat, nämlich die Raumanalogie. Im All. *Laudate pueri* findet man zum Schluß des Rufes eine *virga praebipunctata subbipunctataque*, die ersten zwei „aufsteigenden“ Punkte lang, die abschließenden „absteigenden“ kurz. Und wie wird das notiert? Ganz raumanalog, in St. Gallen genau wie in Metz, eine ganz triviale Tatsache, die man an beliebigen Beispielen der westlichen Neumenschrift ablesen kann.

Daß es für diese räumliche Addition von Tonpunkten (als *longa* lang, als *brevis* kurz) keine Parallele in der byzantinischen Notation gibt, beruht darauf, daß es da dieses Prinzip nicht geben kann; die Schrift gibt gerichtete Schritte oder Sprünge, *σώματά τε καὶ πνεύματα*, an — übrigens eine Unterscheidung (schon) auf der Ebene der Zeichen und ihres Bezeichneten, die für den Westen absurd wäre, denn eine „aufsteigende“ Neume bezeichnet eine Aufwärtsbewegung bzw. in der endgültigen Stufe der Neumen, also (zeitlich) nach der Paläofränkischen Situation, demnach einen *pes* oder zwei *tractuli* übereinander gesetzt etc. Trivialitäten sind das, aber charakteristisch für die westliche Notation.

Ja, aber die byzantinische Notation kennt ja auch den Punkt als Notenzeichen — richtig, aber als was, als tonräumlich anzuordnenden Punkt? Nein, als *κέντημα* bezeichnet das Punktzeichen einen nach oben gerichteten Sprung, keinen Schritt. Der „lateinische“ Tonpunkt kann natürlich auch als Tiefton stehen; schon einmal ein Unterschied. Und steht das *κέντημα* nun immer deutlich sichtbar über einer Linie, ist es tonräumlich notiert? Die Antwort darauf, warum dies nicht der Fall ist, ist leicht anzugeben: Was heißt das *κέντημα*? Schauen wir mal im Lexikon nach, z. B. dem von Passow, wo man dann erfährt: *Stachel, Spitze, das Stechen, der durch Stechen bewirkte Punkt*; daß jeder Sprung nach oben — das *κέντημα* ist ein *πνεῦμα* — deshalb so benannt worden sei, weil sein graphischer Punkt durch *Stechen bewirkt* worden sei, wäre ja wohl eine abenteuerliche Vorstellung. Man wird also die Grundbedeutung wählen, daß nämlich die melische Höhe als *Stachel, Spitze*, letztlich also das empfunden wurde, bzw. diese Empfindung zur Namensgebung benutzt wurde, die auch die Qualifikation *ὄξύ* kennzeichnet. Es handelt sich um ein melisch *stechendes, herausstechendes* Ereignis; und die Neume, dann in der mittelbyzantinischen Notation, die nun auch

zwischen den *πνεύματα* differenziert, die einen Quintsprung nach oben bezeichnen soll, die wird ja mit einem raumanalogen Namen bezeichnet, wie auch der Quintsprung nach unten, nämlich *ύψηλή και χαμηλή* (mit Jotazismus): Sind das raumanaloge Zeichen, nein, das sind Abkürzungen. Dem byzantinischen Notator ist gar nicht eingefallen, konnte gar nicht einfallen, verschieden große Sprünge durch verschiedene Ausmaße des gleichen Zeichens zu notieren, wie dies im Westen recht bald ganz natürlich geschah; nein, der Byzantiner muß für jeden in elementaren Schritten — nicht in rationalen Intervallen! — gemessenen Sprung jeweils ein eigenes Zeichen wählen (oder eine nur dafür geltende Zeichenkombination, die aber nicht raumanalog, sondern eher sprachanalog ist: Jedes *πνεῦμα* muß ja ein *σῶμα* als „Träger“ erhalten; das steht doch entgegen jedem Prinzip der Raumanalogie: Ein Zeichen kann nicht analog zur Ausdehnung der bezeichneten melischen Bewegung „ausgedehnt“ werden, eben analog; die byzantinischen Neumen sind sozusagen digital). Natürlich kann auch „Byzanz“ Musik raumanalog denken, das ist sogar wahrscheinlich, wenn man das Bezeichnete der Neumen — nicht ihr graphische Gestalt! — beachtet, aber raumanalog, oder „anschaulich“, notieren, das kann, und das will der byzantinische Notator nicht; das entspricht nicht seiner Verwendung der Neumenzeichen. Ist dieser Unterschied wirklich so schwer zu verstehen, daß lange nach Hinweisen auf diesen eher trivialen Sachverhalt ein Handbuchartikel davon keine Kenntnis zu nehmen sich bemüßigt bzw. gezwungen sieht?

Byzanz übernimmt nicht das Prinzip, das in der elementaren Gestalt der melischen Akzente enthalten ist, die Raumanalogie²⁰³, und übernimmt daher auch nicht das entsprechende Zusammensetzungsprinzip, das im *circumflexus* eben auch raumanalog ist. Das Glück, das die westliche Neumenschrift genau dieses so natürlich erscheinende Prinzip der Raumanalogie übernehmen ließ, ist, wie Byzanz zeigt, keineswegs trivial; daß es ein Glücksfall ist, zeigt die weitere Entwicklung, die die mangelnde Weiterentwicklungsfähigkeit des Neumenprinzips von Byzanz klar aufdeckt: Dieses Prinzip, gerichteten Schritten oder Sprüngen abstrakte Zeichen zuzuordnen, mag klar sein, könnte ja auch rationalisiert werden, wenn man fähig wird, zwischen Ganz- und Halbton nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Theorie zu unterscheiden, nur zu einem raumanalogen Schreibsystem, das Melodiegestalten auf große Strecken analog zu übersehen erlaubt, das Kriterium der *Anschaulichkeit* also, die sich für die abendländische Musik ja als nicht ganz unwichtig erwiesen hat, konnte Byzanz mit seiner

²⁰³Und man sollte nicht ganz übersehen, daß eine solche raumanaloge Repräsentation melischer Vorgänge nicht etwa ein künstlicher, irgendwie in seltsamen Gehirnen ausgeheckter M. Haasscher *WahrnehmungsfILTER* ist, sondern ganz klar einer natürlichen Bewegungsvorstellung zu entsprechen scheint, die allerdings, was weder M. Haas noch Floros für beachtenswert halten, nur in der westlichen Neumenschrift wirksam wurde, eben in der Liniennotation; die fällt nicht von einem himmlisch gesetzten *grammatikalischen WahrnehmungsfILTER* hinab, sondern ergibt sich aus der Natur der westlichen Neumenschrift — und der genannten Tradition des Denkens melischer Voränge: „, *nec praeparare ab imis sonis vocem ad summos* ...“, schreibt Quintilian, *Inst. or.* XI, 3, 22, ed. Radermacher II, S. 330, 10, um den Unterschied zwischen Sängern, *phonasci*, und Rednern hinsichtlich der Stimmbehandlung und -ausbildung zu verdeutlichen: Letztere müssen keine Tonleitern singen, vom tiefsten bis zum höchsten Ton (*Tonleiter* ist hier ein metasprachlicher Ausdruck).

Daß Quintilian hier nicht ganz intuitiv formuliert haben könne oder dürfe, ist wohl klar; und daß er hier nicht Schalldruck meint, wird klar, wenn man das Wortpaar *contentio et remissio vocis* betrachtet, was man z. B. mit Wörterbüchern tun kann.

Notation nie erreichen. Und warum Floros diesen doch wirklich eher trivialen Sachverhalt nicht sehen kann, könnte man nur dadurch zu erklären suchen, daß er ausschließlich Einzelzeichen vergleicht, nicht aber das System, in dem diese Zeichen verwendet werden; darin aber liegt der so bedeutsame Unterschied der beiden Neumenschriften: Die Grundzeichen und ihr Bezeichnetes sind für beide musikalische Kulturen gleich, Byzanz jedoch übernimmt das graphische Merkmal der raumanalogen Bewegung nicht, wogegen der Westen gerade dieses Merkmal herausstellt und daraus die Systematik der melischen (graphischen) Zeichen schlechthin macht — das nicht zu erkennen, ist unverständlich, zumal schon länger genau dieser Unterschied herausgestellt worden ist.

Insofern sind natürlich auch die Romanusbuchstaben im Westen von der Systematik her etwas völlig anderes als vergleichbare Abkürzungen im Osten; im Westen besteht anfänglich das genannte Dilemma, daß weder das Ausmaß einer gerichteten Bewegung, noch der jeweilige Abstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Bewegungen erkannt werden kann (s. dazu die Kritik Hucbalds), denn beides brauchte die Grammatik nicht zu bezeichnen, der es nur auf *Hochgehen*, *Nichthochgehen*, *Hochundtiefgehen* ankommen mußte. Genau hier — und dies ist ein Zeichen für die Macht einer Autorität — konnte die Neumenschrift (anfänglich) keine Hinweise geben, weshalb man Zusatzbuchstaben erfindet. Und daß *Tonhöhenwiederholung* durch *equaliter* bezeichnet wird, z. B. daß der Anfang einer Neumengruppe auf gleicher Tonhöhe wie der Schluß der vorausgehenden sein soll, vom Komponisten so gedacht war oder ist, dürfte ebenso klar sein, wie die Tatsache, daß *equaliter* griechisch das Wort ἴσως entspricht. Das zu erfahren, brauchte man im Westen ja nicht erst in Byzanz nachzufragen (übrigens kennt der Westen die Autoren der Melodien — und Dichtungen — der byzantinischen liturgischen Musik (natürlich) nicht, obwohl deren Namen z. B. zu Anfang des *traité Hagiopolite*, hg. von Thibaut, S. 57, auftreten; der Westen hat eine ganz eigene Tradition, nämlich die des hl. Gregor! soll man auch diesen Unterschied als einfach nicht existent oder irrelevant „unterschlagen“, nur um von einem auch noch starken und gar wesentlichen byzantinischen Einfluß auf die westliche Musiktheorie, ausgerechnet auf die Theorie, behaupten zu können?).

Und genau da läßt sich der Unterschied beider Notationssysteme geradezu fokussieren: Byzanz hat ein eigenes Zeichen für die Tonwiederholung, von den Papadiken äußerst ernst genommen, weil hier keine melische Bewegung vorliegt. Dies ist im Byzantinischen System nicht leicht zu erklären, denn die Neumen bezeichnen *φωναί*, Bewegungen, also muß, ziemlich umständlich, wie man in der Ausgabe von Gertsman/Herzman, *Petersburg Theoreticon*, S. 151, leicht erfahren kann, das ἴσων als eine Art Bewegung *ohne Messung*, d. h. als negativ, als Nullbewegung. als Bewegung des Maßes Null erklärt werden (ganz ingeniös ausgedacht). Und keine Notation, die sich an dem byzantinischen Notensystem ausgerichtet hat, kann damit auf dieses Zeichen verzichten.

Wo nun aber gibt es im Westen eine Neume, die dem ἴσων entspricht? Die gibt es nicht, Tonrepetitionen werden auf ganz verschiedene Weise bezeichnet, sei es, vielleicht, *strophici*, *bivirgae*, *pressus* etc., d. h. vielleicht mit irgendeiner „Nebenbedeutung“, vor allem aber durch die Art der Zusammensetzung einer Neume bzw. die Lagerrelation zu benachbarten Neumen

gekennzeichnet; und wenn es nicht klar geht, z. B. zwischen Neumengrenzen, bevor man also die Analogie ausgeweitet hat auf das Ausmaß und über die neumatischen, quasisilbischen Grenzen hinaus, durch Hinzufügung betreffender Romanusbuchstaben — man sollte jedoch sich wenigstens darüber klar sein, daß ein solcher Buchstabe einen verbalen Hinweis abkürzt, nicht aber eine Neume ist. Hinsichtlich der Funktion kann natürlich ein $\zeta\sigma\nu$ das Gleiche bezeichnen wie der Buchstabe e — Tonrepetitionen kann man nun einmal in jeder Musik erwarten. Zeichenmäßig handelt es sich dagegen um völlig unterschiedliche Dinge; einmal um ein Neumenzeichen mit der abstrakten, doch wohl nicht anschaulichen, Bedeutung *Nullbewegung*, zum anderen um einen ergänzenden Kommentar (graphische Anschaulichkeit für dieses melische Gemeinte hätte das Strichlein des $\acute{o}\lambda\acute{\iota}\gamma\omicron\nu$ eher geleistet, das aber bezeichnet den Schritt nach oben)! Nur wer das nicht unterscheidet oder nicht unterscheiden kann, kann zu einfachen Gleichsetzungen einzelner Neumengestalten verführt werden. Es erscheint geradezu peinlich, auf solche geradezu trivialen Gegebenheiten, die in der Fachliteratur seit Jahrzehnten erörtert sind, hier nochmals hinweisen zu müssen; das Erscheinen eines Handbuchbeitrags wie der von C. Floros allerdings macht schmerzlich deutlich, daß solche Hinweise immer noch nicht überflüssig sind (es ist auch unbegreiflich, daß Floros vorliegende neuere Ausführungen zu den Zosimos „Tonarten“ einfach nicht zur Kenntnis nimmt — wenn man schon einen Handbuchbeitrag liefern will, kann der Leser erwarten, daß die Literatur bis zum Erscheinungsdatum erfaßt ist). Das Verhalten der Herausgeber ist daher *inexplicable* (literarisches Zitat) oder ein Zeichen von Inkompetenz oder Desinteresse.

Wo kann man in byzantinischer Notation durch Hinzufügung der entsprechenden Zeichen zu melischen Neumen die *longa-* und *brevis-*Werte eines Tones bezeichnen? So „natürlich“ ist diese tonräumliche, auf Tonpunkte in einer räumlichen Leiter notierte Bewegung analog wiedergegeben, daß jeder Betrachter sozusagen intuitiv die Bewegung und ihre Richtung erkennt, geradezu ablesen und dann auch bei Bedarf als metrische Zeichen im tonräumlichen Rahmen darstellen kann — zu Anfang noch nicht intervallisch rational, der Schritt zur Linienschrift war aber damit von Anfang an vorgegeben.

Und was bezeichnen dagegen noch die mittelbyzantinischen Neumen? Tonpunkte sicher nicht, denn $\varphi\omega\nu\eta$ heißt *Schritt*, in welche Richtung auch immer, das Bezeichnete sind gerichtete Bewegungen, keine Tonpunkte; drei Schritte bedeuten, metasprachlich, eine Quart; in westlicher Neumenschrift wird man — außer im Paläofränkischen Fall — aber immer vier Punktstellen finden; völlig anders als in Byzanz! Und das alles soll irrelevant sein? Die Rationalität, die sich in so relativ kurzer Zeit auch die westliche Neumenschrift „verschafft“ hat, die soll nebensächlich, ja irrelevant sein? Eine Schrift, die die intervallische Rationalität nur durch die Erweiterung der Raumanalogie schaffen mußte, nämlich durch die Analogie, umfangreiche, d. h. „sprunghafte“ melische Bewegung nach oben entspricht großer Entfernung der betreffenden Tonpunkte auf dem Pergament. Wie hätte man das in der byzantinischen Notation je erreichen können? Wie hätte diese Schrift Linien nutzen können? Das ist ausgeschlossen, und somit liegt hier ein zentrales Merkmal der Unterschiedlichkeit beider Neumenschriften vor: Ob man eine $\acute{o}\xi\epsilon\tilde{\iota}\alpha$ als abstraktes Zeichen für einen Schritt (nach oben), eine $\varphi\omega\nu\eta$, ansieht oder als raumanaloge Graphie einer melischen Bewegung

nach oben, dürfte ja wohl ein erheblicher Unterschied im Denken sein!

Also bleibt zu fragen: Wenn Georgiades schon ganz richtig erkannt hat, daß die Besonderheit der westlichen Notenschrift in ihrer Anschaulichkeit, gemeint ist die Raumanalogie, besteht, dann kann doch gerade ein Schüler von Georgiades dieses Merkmal nicht einfach unbeachtet lassen, zumal Georgiades und seine Schule daraus bis heute die Behauptung verbreiten, die antike Notenschrift sei keine Notenschrift, da ihr, was zutrifft, die Anschaulichkeit fehle — und wie ist das dann mit der Notenschrift von Byzanz? Eine Antwort darauf bleibt Floros schuldig — und zwingt damit, leider, zur Aufgabe, darauf hinzuweisen, daß für einen Beitrag für ein als Handbuch gemeintes Werk derartige Unzulänglichkeiten, derartige Resistenz gegen andere Argumente und derartige Selbstgenügsamkeit, euphemistisch formuliert, schwer erträglich sind, weil dadurch wissenschaftliche Erkenntnis in einem Maße behindert wird, die schon erschreckende Züge aufweist: Die Schaffung der raumanalogen Notenschrift dürfte eine solche Kulturtat bedeuten, daß man diese geistige Leistung nicht einfach ignorieren darf, nur um, aus von der gemeinsamen Herkunft der Grundzeichen naheliegenden rein formalen Gleichheiten von einzelnen Neumenzeichen einfach auf Gleichheit des Bezeichneten und damit musikalisch Denkbaren zu schließen. Die byzantinische Notation hätte eben nie eine Linienschrift hervorbringen können. Das ist kein historisch zufälliger Mangel, sondern Folge ihrer anderen Systematik: Nicht die Einzelteile, sondern die Art ihrer Verwendung sind hier wesentlich. Aus den hier nur skizzierten Gründen ist klar zu erkennen, daß eine genetische Ableitung der westlichen Neumen von den, immerhin sehr viel später überlieferten des Ostens geradezu ausgeschlossen ist; vielleicht von der Anregung abgesehen, daß man das originär Bezeichnete der Akzentzeichen für Melodienotation nutzen kann; aber gerade dies ist ein für jeden Leser lateinischer Grammatik trivialer Sachverhalt, so daß nicht einmal hier byzantinische, wie gesagt historisch gar nicht nachweisbare, Einflüsse regelrecht überflüssig wären; warum soll man sie dann künstlich und gegen die Strukturmerkmale, also nicht nur ohne Grund, sondern auch noch in Gegensatz zur historischen Wirklichkeit herstellen?

Und warum sollte man sich nicht einmal darüber Gedanken machen, aus welchem Grund Aurelian für seine Melodiebeschreibungen, die genau „neumenweise“ geschehen, an keiner Stelle byzantinische Bezeichnungen verwendet? Eine solche Frage ist doch wohl angemessen, ja notwendig, wenn man über die Relation beider großen christlichen Musikkulturen reden will! Aurelian, der der Erfindung der westlichen Neumenschrift ja wohl noch nahestehen muß, auch wenn bisher nur Floros das Entstehungsdatum dieses Textes bis aufs Jahr genau kennt, verwendet eben nur die Ausdrücke, die die lateinische Grammatik bietet, abgesehen natürlich von dem, was man als Bezeichnetes von *Zierneumen* ansetzen kann — und verwendet er etwa da genuin byzantinische Bezeichnungen? Die Antwort dürfte klar sein; auch hier erfährt die Vorstellung von Floros keine Unterstützung, ja, sie wird als unbrauchbar erkennbar; *sinuosi anfractus* sind ja wohl keine byzantinischen Ausdrücke!

Die Darstellung der Beziehungen zwischen Byzanz und dem lateinischen Mittelalter im Bereich von Musiktheorie und Neumen durch C. Floros ist in ihrem Verharren auf formalen Oberflächlichkeiten und Zufälligkeiten allerdings ein Beispiel für unverständliche eine Unfähigkeit, Quellen und Strukturen und den Inhalt von deren Aussagen adäquat zu gewich-

ten. Die einfache Wiederholung längst gesagter Vorstellungen unter dezidiert Ignorierung jüngerer Literatur, der Argumente anderer und der historischen Tatsachen macht den hier, leider, zu betrachtenden Beitrag eines Handbuchs auch nicht deshalb leichter verzeihbar, wenn man Verständnis aufbringt für einen in diesem Fall ja vielleicht erklärlichen Versuch, einen Primat von Byzanz (auch) im Bereich der Musiktheorie behaupten zu wollen. Nur sollte doch endlich klar sein, daß es nur im Westen eine erste, gerade für Grammatik und Musik ganz konkret sehr folgenreiche Renaissance gegeben hat, die man ausweislich des gesamten betreffenden Schrifttums der Zeit in Byzanz eben nicht finden kann: Der „Vorrationalismus“ der auf die aktuelle Musik bezogenen Aussagen byzantinischer Autoren selbst lange nachdem der Westen die volle Rationalität der antiken Musiktheorie beherrscht hat, ist so unübersehbar, daß eine Verkenning dieser Tatsachen unverständlich bleiben muß.

Nur, im Fall der Musiktheorie und der Neumenschrift widerspricht eine Annahme von byzantinischen Einflüssen gerade auf diesen Gebieten den historischen Fakten in solchem Ausmaße, daß man nicht mehr einfach darüber hinwegsehen kann: Es sei nochmals bemerkt, daß Byzanz erst nach Zarlino und von einem griechischen Schüler dieses italienischen Theoretikers überhaupt den Gedanken erhalten hat, daß eine Notenschrift auch rational sein, Halb- und Ganztöne als solche angeben kann. Das Bemühen um eine Aufwertung von Byzanz auch in der Musikgeschichte durch Floros mag persönlich verständlich sein, ist aber mißlungen, denn es geht nicht an, die wirklichen strukturellen unaufhebbaren Unterschiede einfach zu ignorieren, nur weil man sie nicht versteht? Wenn sich Floros darüber erzürnt, daß Atkinson seine Argumente nicht vollständig beachtet, kann nur darauf hingewiesen werden, daß Floros angesichts des erreichten Niveaus der Forschung auf diesem Gebiet gar keine Argumente vorgibt oder geben kann; seine strikte Verweigerung, andere Meinungen und neuere Ergebnisse oder auch nur die Quellen adäquat zur Kenntnis zu nehmen, läßt jedoch ein Wissenschaftsethos erkennen, das gewisser bedenklicher Züge nicht entbehrt.

Im Grunde stellt es eine Ungeheuerlichkeit dar, daß auf neuere Argumente auch nur hinzuweisen, geschweige denn sie zu diskutieren, völlig vermieden wird, was in einem Beitrag mit dem Anspruch auf Handbuchcharakter eigentlich zu erwarten wäre. Dieser Eindruck erscheint auch deshalb so unausweislich zu sein, weil Floros sich so strikt weigert, die nun wirklich nicht mehr neue Differenzierung zwischen Gemeintem, Bezeichnetem und Zeichen, *intentum*, *designatum*, *signum*, auch nur ansatzweise zu beachten; betrachtet man jedoch diese unabdingbare Differenzierung, wird man die grundsätzlichen Unterschiede zwischen westlicher und byzantinischer Musik geradezu zwangsläufig sehen müssen. So ganz überflüssig sind wissenschaftlich sorgfältige Unterscheidungen nun eben doch nicht.

Und eine letzte Bemerkung sei erlaubt: Angesichts des Umstands, daß die byzantinische Neumenschrift eine, vorrationale, Diastematik, sehr großzügig gerechnet, nicht vor dem 11. Jh. erreicht hat, darf man doch fragen, woher Floros so genau weiß, daß es nicht eine Einwirkung der nicht erst seit Guido geradezu überwältigenden Höhe der musikalischen Kultur des Westens auf Byzanz gegeben haben darf oder kann. Sicher, viel hat man offenbar nicht lernen können, wie die Irrationalität hinsichtlich der Unfähigkeit, Halb- und Ganzton rational und theoretisch zu unterscheiden belegt. Man kann aber verstehen, daß Byzanz nicht etwa

seine Notation zugunsten der so viel leistungsfähigeren des Westens hat aufgeben wollen: Bei den Mengen der gewaltsam eingesetzten katholischen Priester im Rahmen der Einrichtung der verschiedenen fränkischen Herrschaften auf byzantinischem Gebiet — u. a. — kann man voraussetzen, daß auch notierte Gesangbücher und der *ars musica* wenigstens ansatzweise fähige Geistliche in diesen Raum kamen. Daß man von diesen spezifisch Einiges zu Musik hätte lernen können, bedarf keiner expliziten Beweise. Wenn die orthodoxe Kirche dies nicht getan hat, ist dies von der Gewalt der Eroberer und ihrer „fremden“ Religion her sicher verständlich; undenkbar ist jedoch nicht, daß das westliche Vorbild wenigstens mittelbar zu einer Diastematisierung in dem der eigenen Musikkultur möglichen Rahmen geführt haben könnte. Auch das wäre einmal zu beachten. Die oben zitierte Behauptung des betrachteten Beitrags kann insgesamt also nur als die Erkenntnis der musikhistorischen Wirklichkeit zu verwirren geeignet beurteilt werden. Auch hier liegt ein Fall vor, der eine Richtigstellung unabdingbar macht, liegt doch gerade in der Rationalisierung der Musik wie auch in der liturgischen Wertung dieser Kunst eine der großen Leistungen der lateinischen Kirche für die abendländische Kultur:

Wie Guidos bekannter Vers zur *differentia cantorum et musicorum* zeigt, hat Augustins Bewertung des den Menschen auszeichnenden Gottesgeschenks der *ratio* die Auffassung der Aufgabe des liturgischen Sängers in der lateinischen Kirche ganz spezifisch bestimmt. Daß dies nicht erst seit Guido so gesehen wird, zeigt Aurelian, der bereits die Aufgabenstellung eines sich seiner spezifischen Tätigkeit rational bewußten *cantor* als wesentliche Aufgabe der Reflexion über Musik vorgibt²⁰⁴; eine Aufgabe, die dann mit Hucbald für den Choral endgültig gelöst ist. Byzanz hat eine solche Aufgabe weder gesehen, noch ihre Lösung angestrebt, noch überhaupt je erreichen können; dies ist erst unter westlichem Einfluß, genannt sei Zarlino, möglich gewesen. Sollte nicht auch der moderne Betrachter die Bedeutung dieses Gottesgeschenks für die musikhistorische Entwicklung beachten und auch selbst anzuwenden versuchen? Jedenfalls kann es nicht angehen, die zentrale Leistung mittelalterlicher Reflexion über Musik, die Rationalisierung des Materials dieser Kunst, mit allen Folgen, und damit diesen Zweig der abendländischen Sonderentwicklung völlig unbeachtet zu lassen.

Was Floros auch einer Bewertung offenbar für völlig überflüssig erachtet bzw. nicht sieht, ist, wie bereits angedeutet, die verschiedene Bezeichnung rhythmischer Sachverhalte in beiden Neumenschriften (im Westen sind natürlich nur die Schriften heranzuziehen, die wie St. Gallen oder Metz metrische Zeichen benutzen): Jedem Betrachter oder Leser der westlichen Notation ist klar, daß da, wie, vielleicht nicht in historisch ganz richtigem Zusammenhang, bereits E. Jammers bemerkt hat, Einzeltöne als *longa aut brevis* gekennzeichnet werden, Träger der metrischen Zeichen sind jeweils Ecken, Enden oder Anfänge von Neumenzeichen — daß das Zeichensystem zu seinem eigentlichen Zweck erhebliche Mängel aufwies, es war ja dafür auch nicht geschaffen, ist klar; ebenso klar ist aber auch, daß grundsätzlich und

²⁰⁴Man kann sagen, daß mit der Aufstellung des Gegensatzes zwischen *musicus et cantor* durch Aurelian auch hinsichtlich der liturgischen Musik das Postulat der *Epistola de litteris colendis* von Karl d. Gr. an Baugulf von Fulda, *MGH Cap. I*, 29, S. 78 f., erfüllt wird; vgl. auch G. Brown, *The Carolingian Renaissance*, in ed. R. Kitterick, *Carolingian culture: emulation and innovation*, Cambridge 1994, S. 20.

in genauer Übereinstimmung mit dem Bezeichneten der metrischen Zeichen eben Einzeltöne bezeichnet werden. Die die Rhythmik betreffenden Zeichen der byzantinischen, genauer der mittelbyzantinischen Notation sind von völlig anderer Art (und ja auch nicht ganz leicht zu rationalisieren, wie der Unterschied der Meinung der *Transscripta* und der wohl doch wahrscheinlicheren von E. Jammers belegt).

Dies ist ein so wesentlicher Unterschied zur byzantinischen Notation, daß er jedem Betrachter auffallen müßte — der Unterschied ist nicht etwa rein formal, er ist deshalb wesentlich, weil die byzantinische Notation eine solche Bezeichnung von Einzeltönen in ihrem System nie hätte möglich machen können: Wo sollte man beim Zeichen einer *χαμιλή* eigentlich die konstitutiven Töne mit metrischen Zeichen versehen können? Was an einer *ὄξεια* wäre als *lang* im ersten Ton zu kennzeichnen gewesen? Genau wie die byzantinische Notation niemals zur Anschaulichkeit im Sinne von Georgiades fähig gewesen ist, also zur raumanalogen graphischen Abbildung von melischer Bewegung, ist sie auch nicht zur Kennzeichnung der Länge einzelner, eben konstitutiver Töne fähig gewesen — zur Darstellung rationaler Diastematie wäre sie fähig gewesen, wenn es denn eine entsprechende Theorie vor Zarlino gegeben hätte. Die hat es aber nicht gegeben, weshalb die Ausführungen von Floros nicht als Erklärung der musikhistorischen Sachverhalte anzusehen sind²⁰⁵

²⁰⁵Deshalb ist auch den Ausführungen von M. Bernhard, *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* II, München 1997, S. 88 ff., zu den absonderlichen Vorstellungen von Floros uneingeschränkt zuzustimmen — was das *quilisma* anbelangt, sollte beachtet werden, daß die Bezeichnung bereits bei Fulgentius auftritt, also eine lateinische Tradition besitzt; Floros läßt einmal die historische Relation völlig außer Acht: Die westlichen Quellen liegen nun einmal vor denen von Byzanz, die Ausdrucksweise von Aurelian kann nicht einfach als zufällig „ausgemerzt“ werden — Aurelian versucht, Melodiebewegungen zu beschreiben und nutzt dazu notwendig das Mittel, das ihm verfügbar ist, die Definitionen der grammatischen Akzentzeichen; daß das nicht ausreicht, über die „Zierneumen“ hinaus, ist klar, also muß er weitere Namen, analog, ersinnen; eine Zeichenterminologie benötigt er damit nicht. Ob Aurelian selbst bereits vollständig neumierte Melodien komplexerer Form gekannt haben kann, ist übrigens keinesfalls trivial, es ist eher unwahrscheinlich; das gilt noch für Hucbald: Ob dieser schon vollständige Gradualia gekannt hat? Ist das so sicher?

Und warum sollten auch die Neumenbildungen alle gleich einen expliziten Namen erhalten haben, wenn sie als Manieren oder eben als melische Bildungen selbstevident waren, das sind sie doch hinsichtlich Angabe von Dauer und Bewegungsrichtung? Graphisch ist ihre Bedeutung klar. Aurelian jedenfalls besitzt zwar eine gewisse Anzahl stereotyper Wendungen zur Beschreibung melischer Wendungen, das ist schon stilistisch zu erwarten, aber eine konzise Terminologie von Komplexneumen scheint er nicht gehabt zu haben, obwohl er mit großer Wahrscheinlichkeit die Paläofränkischen Notation kannte; das Fehlen einer vollständigen Terminologie der Neumen bzw. ihres Bezeichneten bei Aurelian wird erkennbar z. B. an der Beschreibung wohl einer *tristropa*, ed. Gushee, S. 123, 45, als *trina ad instar manus verberantis facias celerum ictum* (wobei *trina* wohl *trinum* zu lesen ist): Eine derart analoge Beschreibung zeigt wahrscheinlich, daß Aurelian hier nicht auf einen gültigen Terminus zurückgreifen konnte, sondern die Sache eben analog aufrufen mußte.

Völlig richtig bestimmt Bernhard auch den Sinn der Zusatzbuchstaben, die übrigens nie als byzantinischen Ursprungs erklärt worden sind, sondern Abkürzungen für notwendige sprachliche Erläuterungen darstellen (und ganz wörtlich darf man Notkers Tabelle nun wirklich nicht deuten, *pressus* z. B. kann einfach *tief(er)* bedeuten) — die Akzentzeichen und die ursprünglich von ihnen abgeleiteten melischen Neumen können weder das Ausmaß einer Bewegung noch das Ausmaß des Abstands zwischen zwei Neumengruppen bezeichnen (das ist für die grammatischen Zeichen völlig überflüssig, für Musik aber bedeutsam); also besteht ein möglicher Weg darin, z. B. zwischen zwei Neumengruppen durch *e* auf Gleichheit der Tonhöhe von End- bzw. Anfangston anzugeben — Byzanz hat dergleichen

1.8.4 Tonalität und allgemeines Melodiegerüst in Greg: Die Töne *F/c* und ihre Dominanz

Es bleibt natürlich die Frage, ob und inwieweit, d. h. wie weit für den Gesamtverlauf bestimmend, die Melodieformen von der *finalis* Lehre betroffen sind — wie bereits mehrfach zu sehen, ist klar, daß die für die Melodiegestalt wesentliche Disposition von Binnenschlußtönen in Bezug auf die Tonika, die dann am Schluß eindeutig auftritt, jeweils durchgehend große Bedeutung hat; die Frage jedoch, ob und wie das *finalis* Prinzip darüber hinaus die Melodiegestalten betrifft, bzw. umgekehrt, wie wesentlich solche tonalen Dispositionen als Möglichkeiten der Form von Choralmelodien für die Gesamtform, den Ablauf auch innerhalb von Abschnitten sind (und auch nicht alle Melodien sind so klar erkennbar tonal für die Form wesentlich bestimmt), ist schon angesichts der Formulierung von Guido nicht ganz leicht einzuschätzen.

Daß das rein theoretische Postulat vieler Theoretiker nach strikter Beachtung der *finales et affinales* in allen Kadenzen mit der Wirklichkeit wenig zu tun hat, bemerken ja Theoretiker selbst, weshalb auch Guidos entsprechende Behauptungen, ed. Smits van Waesberghe, S. 207, 48 (s. im Index) etwas dogmatisch erscheinen; Tonsystem und modale Ordnung sowie kompositorische Gestaltung, immer im gleichen Tonraum und ohne Bezug auf die *finalis* tonal gar nicht unterscheidbar, sind zunächst klar zu trennen: *Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi sit, ignoramus; quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras, finito vero quid praecesserit, vides. Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. ...*, ed. Smits van Waesberghe, S. 144, 11: Die relative Lage von Halb- und Ganztönen ist natürlich erst in Bezug auf den Schlußton, oder entsprechend — das führt Guido hier nicht explizit an, kann aber ergänzt werden — auf die *distinctiones* zu erkennen. Welchen Sinn kann dann überhaupt der Bezug auf einen Schlußton haben? Ist die *finalis* Lehre doch nur eine theoretische Ordnung, die in der Wirklichkeit gar keine echte Wirkung hat, zumal sie vielleicht nur durch die Rationalisierung den Melodien „aufgezwungen“ wurde? Man könnte die Frage verallgemeinern, ob die *finalis* Lehre überhaupt einen musikalisch wirkungsmäßigen Sinn hat.

Daß es Formelarsenale gegeben hat, die so etwas wie Tonarten repräsentiert haben, zeigen die Tractus (obwohl auch diese recht weitgehende Züge von Individualisierungen aufweisen, das heißt aber, daß reine Formelbindung für eine Typenklassifizierung nicht zwingend gewesen zu sein scheint — nur wer braucht eigentlich eine solche Bestimmung in einem über die konkrete Zuordnung von Psalmodieformeln hinausgehenden Sinn?).

Ob und inwieweit Formeln, die — eventuell! — Melodietypen bestimmt haben, nicht nur gestaltmäßig, sondern auch von der Lage von Halbtönen geistig repräsentiert waren,

nie tun müssen, schon deshalb, weil seine Zeichen nicht raumanalog verstanden werden, ein Unterschied, den zu verstehen Floros offenbar für überflüssig hält. Die Nutzung der in den grammatischen Akzenten „enthaltenen“ Raumanalogie aber ist von Anfang an Merkmal der westlichen Notation, nicht aber der byzantinischen. Eine *universale Neumenkunde* im Sinne von Floros ist daher a priori ein anachronistisches Unding. Bernhard ist für seine Klarstellung zu danken.

welchen Grad an skalischer Abstraktion solche Typen erreicht hatten, entzieht sich offenbar der Erkenntnis für immer.

Hinzu kommt nun ein weiteres, bekanntes und jedem Hörer bzw. Betrachter auffallendes Merkmal, das D. Hughes neuerlich wieder explizit gemacht hat, *Guido's Tritus: An Aspect of Chant Style* in der Festschrift Levy, s. o., Anm. 158 auf Seite 299, S. 7 ff.: Hughes geht von der Formulierung von Guido aus, daß *tritus*-Töne besonders hervorgehoben seien, was Guido, klar in Orientierung an der Mehrstimmigkeitslehre der *Musica Enchiriadis* im Zusammenhang mit der Lehre des Organum bemerkt — da sind diese Töne, *F/c* usw., also der *tritus* der *Dasia* Reihe, technisch für das Quartorganum wesentlich.

Wesentlich sind in diesem Zusammenhang natürlich die Ergebnisse von Waeltner zum *organum*. Die Töne *c* und *F* sind die Grenztöne für das *organum* (mit *b molle*), sonst auch *G*, das aber da keine Rolle zu spielen scheint, die Töne, von denen der *occursus* ausgeht, ed. Smits van Waesberghe S. 207, 46: *Cum vero .b. mollis versatur in cantu, .F. organalis erit. Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum, ut aptissimum obtineat locum, videmus eum a Gregorio non immerito plus caeteris vocibus adamatum.* Ob mit *tritus* die Tonart gemeint ist, ist gerade hier nicht so klar, denn Guido bezieht sich auf die gegebene Lehre des *organum*, auch wenn seine Begründung der Sonderstellung von *F* nicht mit der ursprünglichen Theorie zusammenpaßt; der *tritus* hat seine Bezeichnung als Nummer des betreffenden Tons in der *Dasia*-Reihe, die Guido ed. Smits van Waesberghe, S. 146, 25 als Struktur beiläufig, aber explizit erwähnt; man kann daher fragen, ob Guido an dieser Stelle die Tonart oder die Nummerierung der *Dasia* Reihe meint; letzteres ist nicht auszuschließen, ja wahrscheinlich: Die Grenztonregel für den Ton *F* lautet, ed. Smits van Waesberghe, S. 203, 23: *Quorum a trito, in quem vel finis distinctionum advenerit, vel qui proximus ipsi finalitati suberit, subsequator numquam tamen descendere debet ... A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet. ...* Selbstverständlich beginnt Guido den Abschnitt über das Quartorganum, ed. Smits van Waesberghe, S. 202, 18, mit dem Hinweis auf die Eignung der *tropi*, um dann aber doch nur die einzelnen Töne der Skala anzusprechen: *... ut deuterus in .B. et in .E. etc.* Daß der *deuterus* als Tonart nicht nur diese zwei Töne kennt, dürfte Guido nicht verborgen geblieben sein. Damit ist klar, daß es hier wesentlich nicht um die Tonarten als bestimmte Ausschnitte aus der Skala geht, sondern um die bestimmten Töne, die dann auch bestimmte Situationen „schaffen“, wie eben *E*, das nur die Quart und Quint über bzw. unter sich haben kann, aber nicht noch *ditonus tonusque*. Daß hiermit auch Beziehungen zu den Tonarten gegeben sind, ist klar, handelt es sich doch um die jeweiligen *finales* — nur, an dieser Stelle und der zuvor zitierten, ist klar die Bezeichnung der Tonnummer im System wesentlich (Waeltners Hervorhebung des Hexachords, das Guido noch gar nicht kennt, dürfte doch wesentlich auf Vorgaben seines Lehrers basieren, weniger auf Quellenbeobachtungen).

Davon abgesehen wird man mit Hughes. der diese Frage nicht stellt, annehmen können, daß die auf Gregor bezogene besondere Vorliebe für den *tritus* (als bestimmte intervallische Situation des betreffenden Tons in der diatonischen Skala) nicht einfach eine Verallgemeinerung der organalen Regeln, sondern eine auf die Wirklichkeit der Melodien bezogene Behaup-

tung darstellt (schon der notwendigen „Sonderregel“ für *G* wegen), weshalb Guido fortfahren kann (*tritus* bedeutet hier wohl auch nicht die Tonart): *Ei enim multa melorum principia et plurimas repercussiones dedit, ut saepe, si de eius cantu triti .F. et .C. subtrahas, prope medietatem tulisse videaris.* ..., daß es grundsätzlich „mehr“ an *c/F* gibt, kann man auch ableiten aus der Konvention der Rezitation bzw. der *distinctiones* des *deuterus*, ed. Smits van Waesberghe, S. 140, 8: Die Regel, daß die *distinctiones* final oder affinal schließen sollen, wird (angeblich) im *cantus*, der *in .E. terminat*, weil dieser *saepe in .c.* anfangen kann, aufgehoben; daß hier ein Stilmerkmal vorliegt, ist klar (zum Problem der Relation von AR und Greg in der Frage der *tuba* in den *E* Tonarten wird an anderer Stelle eingegangen).

Auch wenn die Formulierung vielleicht etwas zu allgemein gehalten ist (was z. B. die Anfänge anbelangt), bei der Betrachtung der Melodien selbst ist unübersehbar, daß die Töne, die den Halbton unter sich haben, klar ausgezeichnet sind, wogegen die Töne, die den Halbton über sich haben, wesentlich seltener auftreten, ja daß die Töne über dem Halbton durch spezielle Neumen, die *strophici*, also auch durch Notenzeichen wahrscheinlich mit besonderer „Zusatzbedeutung“, d. h. über rein melische Angaben hinaus, gekennzeichnet werden bzw. eine beliebte „Manier“ aufweisen („*strophici* nach oben“ gibt es offensichtlich nicht) — und eine Melodie ohne *strophicus* zu finden, fällt gar nicht so leicht (das All. *Pascha nostrum* ist z. B. ein Beispiel dafür).

Daß in einem strikt diatonischen System — modulo des aber nicht ausreichend häufig belegten Auftretens von *b/B* — die Halbtöne besondere Aufmerksamkeit erhalten können, liegt schon statistisch nahe, sie sind seltener und daher wichtiger; nur gilt diese Besonderheit eben auch für *E/h*; warum also sind die beiden Töne über dem Halbton so deutlich wesentlich; natürlich gibt es genug Wiederholungen von Tönen auf *a* oder auch *G* — um nur ein Beispiel zu nennen —, der Eindruck eines Überwiegens von Tonrepetitionen auf *F/c* dürfte aber auch einer strikten statistischen Überprüfung standhalten.

Nun könnte man, auch angesichts der, nicht nur in der Überlieferung von Greg, sondern auch in Relation zwischen Greg und AR öfter auftretende Unterschiede zwischen *strophici* in Greg und *fe* Bildungen in AR, die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß die *strophici fe/ch* gekoppelt zum Bezeichneten haben, daß also sozusagen der Halbton insgesamt, seine beiden Grenzen als Töne erklingen.

Daß in einer wohl doch auch ursprünglich, d. h. vor der, heute allein verfügbaren, Rationalisierung wesentlich diatonischen Melodik die Stellen in einer Melodie, an denen ein Halbton auftritt, besonderen ästhetischen Reiz gehabt haben können, dürfte verständlich sein (darauf wurde bereits hingewiesen), denn schließlich gibt es im diatonischen System fünf Skalenorte mit Ganztönen, aber nur zwei mit Halbtönen. Insofern liegt nahe, daß sich gerade an solchen, die Aufmerksamkeit etwas stärker anziehen geeigneten Stellen spezifische Verzierungen „angesetzt“ haben könnten, und die auch von D. Hughes zitierte, auch sonst nicht ganz unbekannt Nennung eines bestimmten Effekts durch Aurelian, ed. Gushee, S. 122, 45 ist nicht notwendig dazu geeignet, die Vermutung zu entkräften, daß die *tristropa* — wenn er sie denn, was wahrscheinlich ist, meint — etwas von einem Ornament an sich hat: *Sagax cantor, sagaciter intende, ut si laus nomini trino integra canitur, duobus in locis, scl.*

in XVI syllaba, et post, in quarta decima, trina ad instar manus verberantis facias celerum ictum. (die erste Zahlangabe ist ersichtlich falsch, vielleicht ist in XVI das X „eingeschlichen“, oder sind die Zahlen umgestellt?). Die Frage ist natürlich, was Aurelian mit seiner Umschreibung meinen mag: Er muß hier ja nicht etwa einen *tremulierenden* Stimmeinsatz meinen, es könnte sich ja auch um sehr kurze Unterbrechungen des „Stimmflusses“ handeln (was Engelbert dazu zu sagen hat, kann man nicht mehr ganz ernstnehmen; darauf wird an anderer Stelle eingegangen, vgl. den Beitrag von A. Rusconi, in edd. D. Sabaino et al., *Musica in subtilitate scrutando, Studi e Testi Musicali, Nuova Serie* 7, Lucca 1994, S. 129 ff., bzw. die Stellenangaben und Bemerkungen von Ernstbrunner in ihrer Ausgabe, z. B. im Kommentar, S. 90 ff.).

In der Form des Gradualbuchs kennt die Psalmodieformel tatsächlich auf der 16. Silbe, *et Spiritui Sancto*, eine *tristrophä*, die sich, trivialerweise, auf *et nunc, et semper* wiederholt; Aurelians Aussage wird also sogar durch die moderne Überlieferung partiell bestätigt. Die Formulierung Aurelians jedoch läßt erkennen, daß diese Art der Ausführung wohl nicht selbstverständlich war, sondern vom *sagax cantor* besonders gefordert werden muß; außerdem wird deutlich, daß das Bezeichnete der *bi-/tristrophä* nicht einfach durch einen geläufigen Namen aufgerufen werden kann, den ein *sagax cantor* wohl verstanden haben würde. Aurelian fühlt sich bemüßigt, das Bezeichnete intuitiv „malend“ aufzurufen, ein einfacher Verweis auf einen Namen scheint ausgeschlossen. Dies aber läßt die Frage stellen, ob er hier nicht auch tonräumlich analog, „malend“ denken könnte: Soll die schlagende Hand etwa ein ebenso schnelles „Auf- und Ab“ der Stimmbewegung bedeuten, also ein „Miteinander“ von F/E bzw. c/h etc.? Undenkbar ist das nicht.

Daß die (spätere?) graphische Gestalt der Neume, zwei oder drei *apostrophi* (gelegentlich auch einen *strophicus*, an eine vorausgehende Neume angehängt) als Zeichen eines dreimaligen Ansatzes auf der gleichen Tonhöhe, zu dieser Deutung von Aurelians Beschreibung nicht ganz paßt, ist klar, der Sinn des *apostrophi* der Grammatik ist eher mit einem echten Absetzen vereinbar, es könnte eine Diskrepanz zu Aurelians Beschreibung bestehen, so daß sich diese „Lösung“ eines Übergewichts von F/c etc. in der angesprochenen Weise (nur so, durch den jeweils oberen Ton, notierte Einheit von E/F bzw. h/c) nicht notwendig ergibt. Klar ist, wie aus der Nutzung der Neume in den Melodien hervorgeht, daß sowohl Anzahl der Elemente als auch die Neume selbst melodisch die Funktion eines Gestaltfaktors auf elementarer Ebene besitzen kann (sogar hinsichtlich der Anzahl, zwei oder drei, der Elemente — erinnert sei nur daran, daß in den rhythmischen Notationen Schlußtöne von *strophici* eine eigene Länge haben können; auch die *bi-* und *trivirgae* etc. als eigenständige Notierung von melismatischen Tonrepetitionen, wie im Grad. *Haec dies ... Confitemini* im Vers auf *quoniam bonus* bezeugt, daß solche Tonrepetitionen — auch? — als aus selbständigen Tönen bestehend gedacht worden sein können; die Opposition solcher Notierungen zur Notation mit *strophici* wäre natürlich zu prüfen). Darauf ist hier nicht einzugehen.

Aber selbst wenn man unter dieser Voraussetzung das Auftreten von nur F/c zu einem von $F,E/c,h$ machen würde, scheint doch noch immer ein Übergewicht der beiden zu bleiben, begründet z. B. in der so häufigen Nutzung der kl. Terz als Bewegungsmaß, vielleicht auch als bewußte Umspielung von E/h : Man braucht nur etwa im Grad. *Haec dies, ... Confitemi-*

ni die Melodie auf *Exsultemus* betrachten, da findet man eine Art Halbkadenz auf *h* (letzter Ton in Metz lang, in St. Gallen *trigon* — ein Bewertungsunterschied? — auf *Exsultemus*, 1. Neumengruppe), danach wird *h* bis auf eine einzige Stelle deutlich vermieden; das Gleiche findet man bekanntlich bei *F/D*: Die Häufigkeit von *F/c* korreliert also nicht nur, trivialerweise, mit einer geringeren Häufigkeit von *E/h*, sondern mit einem deutlichen Vermeiden des jeweiligen Tones im Kontext solcher Kleinterzbewegungen (*ac*) und ähnlicher Situationen; hier scheint doch wohl ein besonderes Stilmerkmal zu liegen (die genannte Stelle aus dem Grad. *Haec dies ... Confitemini*):

Ex- sul- te- mus,

Gerade der Vergleich mit dem fast identischen AR zeigt die deutliche Planung des Einsatzes von *h* bzw. seine Vermeidung in Greg; das Wiederauftreten von *h* kann man vielleicht doch — natürlich als intuitives Nacherleben einer, immerhin so erkennbaren Form — als musikalisch sinnvoll in Bezug auf den Schluß sehen, der den Ton *G* besonders nutzt: *ccha c GGF*; hier könnte etwas wie eine „Leittönigkeit“ (man beachte, bitte!, die Anführungszeichen) von *h* (*a*) *c* gefühlt worden sein, die den Sprung *cG* besonders nach der vorangehenden Vermeidung von *h* in eigener Weise wirksam macht. Vielleicht ist somit, wenigstens teilweise, die Häufigkeit von *ac* etc. gar nicht mit einer minderen Bedeutung von *h* verbunden, sondern einer spezifischen Nutzung einer als nicht trivialer Schritt empfundenen Wirkung dieses Tons: AR kennt diesen Effekt nicht.

Besonders auch die Offertorien bieten hierfür eindrucksvolle Beispiele, aber auch Introitus wie der Int. *Dominus dixit* können hier angeführt werden; auf *genui* findet sich übrigens in St. Gallen eine kurze *bivirga*, in Metz zwei *tractuli*, kein *strophicus*! Das Problem, welches Bezeichnete der Opposition von *bivirga* zu *bistropa* (und analog) zurgunde liegt, ist sicher kaum zu fassen, vielleicht steht dahinter eben doch ein Unterschied des Bezeichneten von reiner melismatischer Tonwiederholung und trillerartiger Ausführung, wobei, Aurelians Angabe zufolge aber jeweils entsprechend der Anzahl von *strophici* auch Impulse o. dgl. gemeint sind; die *strophici* sind in dieser Hinsicht also doch wohl eher wie Tonrepetitionen als etwa „undifferenzierte“ Triller²⁰⁶.

Für die zu Anfang gestellte Frage nach der Wirklichkeit der *finalis* Lehre, d. h. ihrer Funktion in der Form der Melodien ist davon abgesehen von Bedeutung, daß es sozusagen eine die Tonarten häufig genug übergreifende Beliebtheit der angesprochenen Neumen und

²⁰⁶Eine bemerkenswerte direkte Konfrontation beider Neumen auch noch auf gleicher Tonhöhe findet man im Off. *Erit vobis* auf dem letzten großen *alleluia* Melisma, das übrigens mit dem in AR schon hinsichtlich Länge nicht vergleichbar ist; das Beispiel ist auch deshalb von Interesse, weil die *bistropa* auf *b* zu finden ist, eben in direkter Koppelung mit *strophici* (der letzte in St. Gallen *lang*) auf *F*:

auch der genannten Kleinterzbewegungen gibt, sozusagen ein gemeinsamer Durchschnitt, der sich natürlich als Ergebnis der Beliebtheit des melodischen Spiels gerade mit oder in diesen beiden „engeren“ Bewegungsräumen ergeben kann; sozusagen ein tonartinvariantes Stilmerkmal, das natürlich in jedem Einzelfall auf seine jeweilige Wirkung und Funktion hin zu überprüfen ist: Im Int. *Resurrexi* z. B. ist der Ton *F* ob allein oder als *strophicus* auftretend natürlich tonal wesentlicher Ton, z. B. in der Disposition der Binnenkadenz; klar dürfte sein, daß die *strophici*, vielleicht auch die betreffenden *bivirgae* etc., eine bestimmte „Zusatz-“ oder „Zier“-Bedeutung gehabt haben müssen, die man eben nur auf Tönen über dem Halbton erhalten kann; was dann trivialerweise den Melodien aller Tonarten gemein sein muß, denn sie sind schließlich im Wesentlichen diatonisch.

Allgemein aber kann man fragen, ob man in diesem Merkmal einfach ein für jede Melodie gültiges Stilmerkmal des Chorals, vor allem von Greg, sehen soll, verständlich eben wegen der Besonderheit der Halbtöne im diatonischen System — mit der angesprochenen Merkwürdigkeit, daß es keinen *strophicus* „nach oben“, also auf *h/E* gibt —, oder ob hier etwa ein ursprüngliches strukturelles, deutlich von anderen absonderbares Merkmal vorliegt, in dem Sinne, daß etwa also ursprünglich alle Melodien sich der gleichen Art des Tonsystems in gleicher Art bedient haben, wozu erst sekundär, z. B. durch „Anhängen“ von *finales* ein tonales, auch kompositorisch wirksames Prinzip hinzugekommen ist. Letzterer Interpretation scheint D. Hughes wenigstens terminologisch zuzuneigen, wenn er die *F/c* Häufigkeit (verbunden mit *a/F/D*-Gerüst und analog für *c*) als eigenen Formfaktor als *‘static’* bezeichnet — was hier



Die ersten Tonrepetition auf *b* wurde hier mit *puncti + virgae* notiert, um die St. Galler Notierung wiederzugeben. Metz hat eine Variante, indem das St. Galler *trigon* aus *strophici Gbb* als wohl diminutiver liqueszenter *torculus* notiert ist *Gba* könnte das Gemeinte gewesen sein; ein Beispiel dafür, daß auch Quasisilben liqueszent sein können, daß also die Begriffsbildung von E. Jammers hier das Charakteristikum recht glücklich erkennen läßt; die zweiten Tonrepetition mit der geläufigen kleinen Terz, *bG* als Schluß, ist dann durch *bistropa* notiert.

Von der musikalischen Form her gesehen ist der Sinn der melismatischen Tonwiederholungen klar: Das letzte *alleluia*, das den seit dem Abschnitt auf ... *memorialis* ... *et diem festum* nicht mehr aufgetretenen Ton *c* noch einmal erreicht, ist als großer Bogen, vom Gesamtambitus einer Oktav wesentlich umfangreicher als alle vorangehenden Abschnitte; wohl nicht zufällig (vor allem auch in Hinblick auf AR). Dieser Ambitus erscheint als Initium, Rezitation auf Tonika, zweiter Aufstieg und Rezitation auf *b*, zweifacher Kadenzabstieg, und Schlußteil, um den Gerüstton *F*, also die Tonika. Der Höchstton dieses Abschnitts erscheint als typischer „Aufschwung“ vor einem Abstieg, also nicht als Gerüstton. Die melismatischen Tonrepetitionen haben also durchaus den Charakter von Rezitationen; Festhalten einer jeweils erreichten Ebene. Warum der Ton *b* hier so markant auftritt, nicht der Ton *c*, der ebenfalls zu *strophici* „fähig“ ist, warum also die zweite Quasirezitation auf der Quart und nicht der Quint über der Tonika erscheint, wie im Abschnitt *memorialis, alleluia* (auch der folgende Abschnitt kennt diese Disposition, schließt nur auf *E*), wäre höchstens aus dem Willen zur Abwechslung zu erklären, eben gerade als Kontrast zum ersten (Binnen-)Alleluia, das den absoluten Höchstton kennt, wogegen das abschließende *alleluia* den größeren Umfang und die wesentlich größere Länge auszeichnet — ein Beispiel für die ästhetische bewußte Willkürlichkeit der kompositorischen Entscheidung; und daß eine solche vorliegt, wird wohl niemand bezweifeln wollen.

als *gemeinsam* beschrieben wurde —, dem der zweite Formfaktor, in den einzelnen Melodien einigermaßen genau abtrennbar, als *'modal'* gegenüberstehe. Die Komponisten wären damit an bestimmten Stellen an ein *Fac* Gerüst gebunden, an anderen davon irgendwie frei, aber orientiert auf die *finales*.

Wenn man dadurch die Melodiegestalten ästhetisch besser verstehen kann, ist dies sicher eine Möglichkeit — daß es etwas wie eine tonale Gesamtdisposition mit Nutzung einer entsprechenden „Spannung“, nach Art des *ouvert-clos*-Prinzips gibt, also der *'modal'* Faktor durchgehend wirksam ist, belegen schon die Tractus beider Art; denkbar wäre allerdings auch, daß die beiden von D. Hughes getrennten Faktoren wesentlich zusammenwirken, ja voneinander abhängen, und zwar in dem Sinne, daß die tonalen Unterschiede, die Bedeutung von Schlußtönen — das muß ja nicht erst mit der Rationalisierung gekommen sein — erst durch die Existenz des betreffenden allgemeinen Gerüsts als Gestaltfaktor bewußt geworden sein mag; man kann die Theorie der wesentlich durch die Relation zu den beiden Halbtönen (in der *Dasia* Reihe sozusagen nur noch ein Halbton) bestimmten Tonarten ja auch so sehen, daß diese Halbtöne fest bestimmt sind, die *finales* dagegen das „Bewegliche“ darstellen; hier ist aber mehr nach der ästhetisch formalen Funktion zu fragen.

Eine Art Gleichverteilung aller Töne, ohne besondere Herausgehobenheit der zwei Halbtonlagen müßte unterschiedliche Schlußtöne weniger deutlich unterscheidbar gemacht haben. Die „Bevorzugung“ der Töne über den Halbtönen ist natürlich eine zu beachtende Besonderheit die jedoch klar auf dem notwendigen „Partner“ basieren muß; also der Existenz von *E/h*; Problem bleibt allerdings immer, daß auch in der 5. und 6. Tonart nicht ein vergleichbares Gerüst *EGh* begegnet, denn die „Umkreisung“ der Tonika durch *EG* bzw. der *tuba* durch *h/d* wäre analog geschlossen durchaus natürlich: Wenn im Off. *Intende voci* der Ton *E* nicht, einmal der Ton *D*, und das noch in einer Kadenz, V. 2, *Dirige in ... tuo*, auftritt, und im Off. *Sicut in holocausto* der Ton *E* nur in einer Kadenzformel für *D* auftritt, ist das ebenso bemerkenswert wie der Umstand, daß *E* im Int. *Quasi modo geniti* immerhin einmal in Bezug auf die Binnenkadenz auf dem ersten *alleluia* auftritt, allerdings nie in direktem Bezug zur Schlußformel — etwas wie eine Leittondynamik scheint also als Gefühl für die Finalkadenzen (weitgehend) zu fehlen (nicht notwendig insgesamt, wie oben angedeutet); ein Beispiel dafür können im Int. *Iudica Domine* die *salici* auf *nocentes me*, und *impugnantes me* sein (*F* ist der Superton der Tonika *E*).

Daß, von dieser Besonderheit abgesehen — nur die Töne über den Halbtönen können eine Art Gerüst bilden, nicht die darunter —, die Lage der Halbtöne die eigentliche Funktion der *finales* bestimmt hat, ergibt sich aus der Darstellung der Kirchentöne durch die *Musica Enchiriadis* so klar, daß man sogar fragen kann, ob vielleicht das angesprochene, zumindest dominante Gerüst in seiner Gegebenheit und seinem Bezug zu den Halbtönen des diatonischen Systems vielleicht ein Faktor der Entwicklung der *finalis* Lehre war, die extern abzuleiten bei den vorliegenden Quellen nicht möglich zu sein scheint. Klar ist, daß D. Hughes mit seinem Hinweis auf ein, nach seiner Meinung vom *finalis* Prinzip unabhängiges, sicher aber bedeutsames Strukturmerkmal von Greg wieder aufmerksam gemacht hat. Und es ist ja auch zu bemerken, daß selbst in der *Dasia* Notation, die alle diatonischen Töne

äquivalent, mit eigenen Zeichen bezeichnet, dem Ton über dem Halbton ein Sonderzeichen zugewiesen wird, das Zeichen des *tritus*, was, im Gegensatz zur intervallischen Struktur des *Dasia* Tetrachords nicht aus Symmetriegründen erklärbar ist. Die Zeichen schließlich der endgültigen Liniennotation beachten ebenfalls nicht die „Untertöne“, sondern die Töne über den Halbtonen, mit den Schlüsselbuchstaben *F/c* (*b* ist der erklärbare Sonderfall; zur Ausbildung von Gerüsten *G/b* kommt es offenbar auch nicht in vergleichbarem Ausmaße — immerhin gibt es in den Offertorien gelegentlich melismatische Tonwiederholungen auch auf *d*, im Off. *Factus est*, 2. Vers auf *supplantasti*, oder „statt“ „stehender Terzen“, stehende Sekunden *GF*, wie im Off. *Eripe auf insurgentibus*, um nur zwei von der nicht ganz vernachlässigbaren Anzahl zu nennen²⁰⁷ — andererseits wird man daraus nicht einfach einen

²⁰⁷Unterhaltsam sind ja auch Wendungen wie im Off. *Ave Maria*, im 1. Vers, wo die beiden möglichen kleinen Terzen motivisch sozusagen verschränkt auftreten:

Quo-

mo- do

in me fi- et hoc,

Daß es hier nicht so ganz leicht fällt, AR wie auch immer — rationalisiert wurde diese Vorstellung ja noch nicht — als „Zersingen“ von Greg aufzufassen, nur weil solche „Symmetrien“ unbedingt Gallikanischer Herkunft sein müssen, oder weil es eben so sein soll, wie bei Pfisterer, dürfte klar sein; die Vorstellung, daß Greg eine erhebliche, eben auch „symmetrische“ Ausgestaltung einer AR näher stehenden Vorgabe sein könnte, scheint plausibler — wobei man dann natürlich wieder von einer eben typisch Gallikanischen Umarbeitung sprechen könnte. Bemerkenswert ist aber doch die Relation der übergeordneten Linie zur Anlage der bis auf die ersten drei Töne identisch wiederholten Gruppe und dem Abschluß, mit dem der bisher noch nicht erreichten Höchstton erklingt (im nächsten Abschnitt nochmal „überboten“): Zweimal wird, ja auch „motivisch“ der Abstieg gestaltet bis, dann auch noch unter Wechsel von *b* zu *h* — und warum sollte der nicht original überliefert sein,

mystisch Gallikanischen Ursprung der Gattung erschließen können, denn die melismatischen Bildungen mit Tonrepetitionen auf F/c etc. sind natürlich viel häufiger und, vielleicht als ein Zeichen besonderer vokaler Virtuosität auch ein sehr beliebtes Gestaltungsmittel).

Dies entspricht also genau der Angabe von Guido zur Vorliebe von Gregor zum *tritus*, abgeleitet aber aus der Relation von F zu b im Quartorganum!

Auch wenn es nicht sicher, ja es eher unwahrscheinlich ist, daß etwa Hartker — als Beispiel — schon das rationale Bewußtsein gehabt haben müsse, das man dann, ganz eindeutig, bei Notker dem Deutschen findet, daß also über die Töne F/c etc. selbst keine rationale skalische Bewußtheit herrschte, ist doch wahrscheinlich, daß diese „asymmetrische“ Nutzung des Tonsystems — die Töne über Halbton sind irgendwie ausgezeichnet — eine vorrationale Stileigenschaft von Greg war. An sich überrascht es nicht, daß das Tonsystem des Chorals, vor allem von Greg, nicht dem abstrakten System absolut gleichwertiger Töne der diatonischen (modulo *tetrachordum coniunctum*) Skala entspricht, wie es die spätere, rationale Theorie der Oktavausschnitte nahelegt, sondern eine in bestimmter Weise durch verschiedenen Gebrauch der (verschiedenen) Töne geprägte Konvention darstellt. Andererseits wird deutlich, welche Befreiung von solchen gestaltmäßig verfestigten Konventionen — typische Bewegungsarten im Bereich der Halbtöne, wie die „Umspielungen“ durch kl. Terzen — die Aufstellung des abstrakten Systems bedeutet hat, das damit dem Komponisten völlig frei als Material verfügbar wurde: Vielleicht liegt schon darin ein Merkmal des Unterschieds z. B. der mit Gregorianischen Stilmitteln nur schwer oder nicht passend beschreibbaren Melodien von Hermannus Contractus, wie dies im gleichen Sammelband die Ausgabe von D. Hiley, *ib.*, S. 380 ff., direkt belegen kann. Schon die viel größeren Beweglichkeit spricht gegen die Einengung des Bewegungsraumes durch vergleichbare Gerüste. Man muß Hughes dankbar sein, daß er diese, zwar vorher nicht unbekannte, aber leicht übersehene Erscheinung wieder explizit gemacht hat.

Im Übrigen scheint es — und dies ist nun ästhetisch von Bedeutung — für die Beurteilung der Rolle von Repetitionen bevorzugt der Töne c und F bzw. sozusagen erweitert von Terzen wie $a - c$ auch notwendig, das Prinzip des Rezitativs zu beachten, in dem ja der Gegensatz zwischen melodischer Nichtbewegung — bei Ablauf der Silben durch Tonwiederholung — und Bewegung wesentliche Funktion für die Form hat, was auch für den vom musikalischen Aufwand her gesteigerten und nach Regeln steigerbaren Stil der Psalmodieformeln gilt: Analog gerade zu diesen Regeln der musikalischen Aufwandssteigerung durch Steigerung der melodischen Bewegung an den von vornherein sozusagen melodisch bewegungsfähigen Stellen

wenn sich noch Johannes Cotto über die Weiterexistenz von „unerlaubter“ Chromatik ereifern kann? — der Aufstieg zum Höchstton folgt; auch die anschließend im Gegensatz zu AR erreichte Tieflage, *me*, gibt dazu einen passenden Kontrast, ohne die tonale Kontur zu stören (es folgt ja auch der absolute Höchstton im nächsten Abschnitt): Und diese klare Gestaltung soll AR aus irgendeinem Eigensinn einfach zerstört haben, nur um von Greg abzustammen?

Auch die Gestaltung des Melismenansfangs in Greg dürfte zeigen, wie die Komponisten größere Einheiten planen konnten; hier durch die Betonung der Lage sowie die Gestaltung durch Tonrepetitionen, die hier nicht nur *static* erscheinen, sondern als Kontrast zum Folgenden wie auch als individuelle Ornamentierung der Ebene F — es ist klar, daß hier nur Hinweise auf die „Komponiertheit“ der Choralgestalt gegeben werden können und sollen.

len, eben den Initien, *incisiones* bzw. Kadenzen kann, ja muß man auch fragen, ob und inwieweit Rezitationspassagen dann auch in den musikalischen aufwendigsten Gattungen in einem ästhetischen Sinne erlebt bzw. komponiert wurden, und ob sich daraus auch eine Beziehung solcher, eigentlich ja zu erwartenden Ästhetik dieser Art von Wiederholung gerade zu den Tönen ergeben haben könnte, die über den Halbtönen liegen, denn diese werden zum Träger melismatischer Ton- und Terzwiederholungen der genannten Art. Zu fragen wäre also nach der Möglichkeit, ob etwa auch die Tonwiederholung als ja gleichberechtigter Teil der melodischen Form einer Psalmodie etwas wie eine musikalische Aufwandsteigerung erleben konnte — und die Existenz von zahlreichen Rezitationsstellen, gelegentlich etwas beweglicher gemacht durch Akzentbeachtung, oder, vor allem in AR, durch „bewegtes“ Rezitativ, d. h. die Nutzung von Floskeln anstelle des jeweils einen Rezitationstons, in vielen musikalisch aufwendigen Gattungen weist doch auf die Existenz einer entsprechenden ästhetischen Funktion.

Daß das Phänomen der (ursprünglich funktionalen) Tonrepetition indirekt zur Steigerung musikalischen Aufwands genutzt werden konnte, zeigt die Möglichkeit, mehr an musikalischer Beweglichkeit, also auch musikalischer Aufwendigkeit dadurch zu erzielen, daß in einer Melodie Rezitationen auf verschiedenen Tönen stattfinden können, was dann auch zu Gerüsttönen führt.

Zu fragen wäre aber zunächst nach der Nutzung überhaupt von Rezitativ in den Liedgattungen des Chorals in einer Weise, die nicht einfach nur eben Rezitation in der aus der Psalmodie bekannten Weise ist, also potentiell eine ursprünglich einfachere Struktur einer zugrunde liegenden „Urmelodie“ oder „Urform“, die durch Erweiterung der Interpunktionsmelismatik in ihrer musikalischen Aufwendigkeit gesteigert worden ist. Man könnte als Beispiel die Gestaltung des All. *Dies sanctificatus* (im Vers) anführen, wo längere rezitativische Perioden „eingerahmt“ sind von größeren Melismen jeweils zu Anfang und am Ende — auch hier liefert die Verschiedenheit der Lage der Rezitation ebenso wie die Wiederholung des ersten Teils einen deutlichen Hinweis auf eine Ästhetik der Tonwiederholung.

Man wird z. B. den Anfang sowohl des ersten, als auch des zweiten Abschnitts des Int. *Tibi dixit* in AR nur als Repräsentant dieser einfachen Rezitation ansehen können, wozu auf die hier zitierten Melodiebeispiele verwiesen sei (vgl. im Index): AR komponiert den Text als Rezitativ mit jeweiligen Initien, wobei das erstmal die Kadenz in typischer Weise mit Schlußmelisma versehen ist *cor meum quaesivit* (hier tritt die berühmte Haassche Formel auf). Dreimal also erfolgt eine Rezitation mit jeweils identischem Initium einfachster Art, *G a c c c c c ...*, letztlich gibt nur die etwas aufwendigere Schlußbewegung die für einen Introitus notwendige melodische Form. Man könnte von einer Steigerung des musikalischen Aufwands durch Ausdehnung (wenigstens) einer Schlußkadenz bewerten. Der Unterschied zur einfachen Psalmodie ist somit nur graduell, eben in der Gestaltung der einen Schlußkadenz (im hier zu betrachtenden Abschnitt).

Von einer eigenen Ästhetik der Tonrepetition ist da nichts zu erkennen; d. h. diese ist wie in den Psalmodieformeln.

Greg singt die gleiche Kontur, die Parallelität beider Fassungen ist hier besonders leicht

zu erkennen. Der wesentliche Unterschied aber liegt einmal in der bescheideneren Fassung der Kadenz (es geht um den Anfang von *Tibi ... vultum tuum!*), die aber durch das Erreichen einer insgesamt tieferen Lage der Kadenzstelle nicht als grundsätzlich unterschieden auffällt: Greg ist hier nicht etwa weniger beweglich, wenn auch die Floskel in ihrer leichten Melismatik nicht oft verwendet wird.

Sozusagen anstelle einer besonderen Heraushebung der Kadenz durch die Melismen der Haasschen Formel findet Greg in diesem Int. zur Gestaltung der relativ langen Rezitationsteile einige spezifische Mittel; so entsprechen einem Rezitationston in AR in Greg zwei, von einer *virga* unterbrochene, zudem in Metz noch jeweils im letzten Bestandteil als *lang* gekennzeichnete dreiteilige *strophici*, offensichtlich doch wohl im Sinne musikalischen Aufwands; ein Melisma von sieben Tönen ist für Meßantiphonen nicht gerade trivial (wenn man hier einmal die Bestandteile der *strophici* als Einzeltönen zählt, was nicht trivial ist). Daß dies, die Ersetzung eines einzigen, „normalen“ Rezitationstons durch *tristropa + virga + tristropa*, mit dem Ton der *virga c* vielleicht als ursprünglicher Rezitationston (in St. Gallen *lang*), eine Art Steigerung des Effekts der Rezitation bedeuten muß, bedarf wohl keiner besonderen Diskussion. Damit — und nicht einfach nur gegenüber AR, sondern dem Prinzip der Rezitation an sich — ist in Greg eine Art Steigerung des musikalischen Aufwands auch im Bereich der Rezitation zu beobachten.

Bestärkt wird dieser Eindruck noch zusätzlich, daß, nur, Greg den Rezitationston von AR auf *cor*, also die Weiterführung ganz normaler Rezitation durch den diminutiven liqueszenten *pes ac* ersetzt; hier findet man also die so beliebte Terzfloskel, deren Effekt sicher auch das in der folgenden Neume erstmals auftretende *h* als Veränderung hören läßt. Daraus ergibt sich aber auch, daß die Vertonung von *dixit* nicht einfach nur eine übermäßige Dehnung sein kann, etwa um eine starke *incisio* durch ein siebentöniges Melisma von Tonwiederholungen auszudrücken; hier liegt mit Sicherheit ein anderer gewollter, rein musikalischer Effekt vor.

Dieser Eindruck wird bestärkt, wenn man die Melodiefassungen weiter vergleicht: Die Trivialität der Wiederholung der gleichen primitiven Initialformel auf *vultum* wird in Greg vermieden, nicht durch Verzicht auf den entsprechenden initialen Aufstieg, sondern durch den Repetitionseffekt: Einmal kommt damit sinnvoll der eigentliche initiale Aufstieg auf die betonte Silbe, zum anderen aber wird dieser Akzent nicht etwa in der Weise genutzt wie im Fall der so geläufigen, gattungsübergreifenden Initialformel des 1. Tons²⁰⁸, sondern wieder durch eine melismatische Tonrepetition, einschließlich der beliebten *tristropa cca*, die man damit wohl doch als mit der Rezitation verbundene Floskel bewerten muß, sozusagen eine Ausweitung (vielleicht in Kontrast mit einem „Trillereffekt“ (nach unten) der *strophici* — eine solche Deutung ist jedoch hypothetisch!). Man kann dieses Vermeiden der Trostlosigkeit der Melodieform in AR durch Greg hier also zweimal sozusagen durch betonte Steigerung des Effekts der Tonrepetition der Rezitation charakterisieren.

Die kompositorische Individualität von Greg geht aber weiter, Greg beachtet, daß auch

²⁰⁸Deren Beliebtheit auch noch im von den *Sextuplex* Hss. nicht erfaßten Repertoire kann das All. *Non vos relinquam* zeigen, das, Schlagers *Themenkatalog* 133, diese Wendung geradezu exzessiv als Formteil nutzt.

tuum die Möglichkeit einer Akzentbeachtung gibt, und nutzt dies in der Art geradezu eines zweiten Initium, wo dann mit der Gregorianischen Version der bekannten Haasschen Formel (auf die hier an anderer Stelle eingegangen werden muß, s. u. 7.6.2), *adc ...*, womit, trotz Beibehaltung genau des Gerüsts, das auch AR in so primitiver Weise bestimmt, ein höheres Niveau erreicht wird, nämlich der Ton *d* — auch dessen „Darstellung“ geschieht dezidiert in Bezug auf Tonrepetition, nämlich nach dem eigentlichen Akzent wiederholt als *torculus cdc*, der aber wieder in eine *bistropha* mündet; mehr kann man eigentlich nicht tun, um die ästhetische Brauchbarkeit auch des Prinzips der Tonrepetition, ja des Gerüsts des Rezitativs zu einem höheren Grad an musikalischem Aufwand erleben zu lassen. Damit aber ist die Frage nach einer ästhetischen Bedeutung der Relation des Prinzips der Psalmodie als mögliches eigenständiges Formmerkmal, und zwar nicht nur im Sinne des Kontrasts zwischen Tonrepetition und Bewegung, der trivial für diese Form und damit den gesamten Choral (ohne die Hymnodik) ist, sondern einer ästhetischen Eigenbedeutung eben der Tonrepetition nebst Terzwiederholungen als eigenständiges musikalisches Formmittel doch wohl als sinnvoll begründbar; dieses Beispiel ist deutlich genug.

Damit ist allerdings, wie auch im oben, Anm. 206 auf Seite 412, angesprochenen Off. *Erit vobis*, nur gezeigt, daß melismatische Tonwiederholungen im Sinne von (Quasi-)Rezitationen auftreten können; der Grund, warum dies dominant Töne betrifft, die den Halbton unter sich haben ist damit ebensowenig angesprochen wie die Frage, ob es das Prinzip der Psalmodie, ja eigentlich bereits — natürlich nicht historisch verstanden — des Rezitativs, der formkonstitutive Gegensatz von melischer Bewegung und Tonrepetition sozusagen als Formprinzip an sich gibt, d. h. ob und inwieweit melismatische Tonrepetitionen wirklich mit diesem Grundprinzip verbunden werden können (natürlich nicht genetisch, sondern systematisch). Die Frage sozusagen nach der ästhetischen und kompositorischen, also auf die Form zu beziehenden Natur solcher melismatischer Tonwiederholungen, zudem noch vor allem in der Form des Bezeichneten von *strophici*, *bistrophae* etc., einschließlich der verschiedenen Arten von etwas wie „stehenden“ kleinen Terzen kann hier natürlich nur angedeutet werden; der Bezug zur Rezitation jedenfalls ist nicht nur an den angesprochenen Stellen deutlich, die Bevorzugung der jeweils den Halbton unter sich habenden Tönen ist als zusätzliches Merkmal anzusprechen — zu fragen ist nur, ob es sich hier um irgendein aus der Natur des Tonsystems gegebenes, gewissermaßen unausweisliches Merkmal oder ein stilistisches Mittel handelt, also ob zwei Grundmöglichkeiten kompositorischer Entscheidung als Konvention aus der Erfahrung des psalmodischen Formgerüsts erwachsen vorliegen, gerichtete Bewegung und ein damit in mannigfaltiger Weise verbundenes ästhetisch stilistisches Nutzen von Tonwiederholungen. Wenn dazu noch das Merkmal kommt, daß die Ausführung von Tönen über dem Halbton besonderen klanglichen Reiz besitzt, eine Vermutung, die die „Zierneume“ des *strophicus* wenigstens nahelegt, dann könnte man ein Zusammenkommen von zwei Effekten sehen, von zwei beliebten, vielleicht auch ausführungsmäßig in besonderer Weise reizvollen Merkmalen oder Mitteln kompositorischer Entscheidung — und daß Tonrepetition, einschließlich der Anzahl, d. h. ob *tri-* oder *bistropha* bzw. Häufungen davon formbildende Kraft haben zeigt der Int. *Dominus dixit* zur Genüge.

Ein schönes Beispiel für die Bedeutung solcher melismatischer Tonwiederholungen bietet der später zitierte Int. *Accipite iucunditatem* im ersten Teil, er beginnt mit einem normalen Rezitativ, dem sich der initiale Aufstieg anschließt, mit folgender Kadenz auf der Tonika; die etwas abrupte, durch Terz- und Quartsprung nach unten erreichte Tonika wird als gemeinter Abschluß durch das folgende *alleluia* bestätigt. Dabei erweitert Greg das einfache Rezitativ von AR (diese Formulierung impliziert nicht die Behauptung einer genetischen Abstammung!) durch zweimaligen Quartsprung auf den Subton der Tonika, auf *Accipite iucunditatem*; das das ein Effekt ist, der nicht nur irgendwie das Rezitativ durch Bewegung etwas „auflockert“, sondern den Schlußton des Abschnitts anstrebt, dürfte kaum zu betreiten sein: Die Tonika fehlt bis *gloriae vestrae*; da ist das Auftreten von *D*, auch noch durch Quartsprung erreicht, kaum zufällig.

Für das hier betrachtete Problem der ästhetischen Bedeutung von melismatischen Tonrepetitionen ist aber der Gegensatz zwischen AR und Greg auf *gloriae vestrae* von Interesse: AR erreicht kurz den Höchstton, Greg macht daraus — wieder nicht genetisch verstanden, sondern systematisch! — ein durch melismatische Tonrepetitionen betontes Rezitativ; der Höchstton des Introitus erscheint hier nicht nur durch Wiederholung, Quasirezitativ, herausgehoben (auch durch Verschiebung des initialen Hauptaufstiegs, *Gac* auf *gloriae*) ebenfalls durch Quartsprünge nach unten und oben, dem sich dann der übliche Terzsprung, *cca* anschließt. Außer dem Effekt gleichsam der Reminiszenz an den Anfang wird hier natürlich auch die Alternative *b/a* genutzt. Auch hier kommt den melismatischen Tonwiederholungen, *stropici* und *trigon* klar eine rezitativische Charakteristik zu (vgl. 7.3 auf Seite 591). Das Spiel zwischen *c – G* und *c – a* bestimmt die ganze Passage von *gloriae vestrae*; auf *vestrae* tritt dann auch wieder *b* oder wohl doch eher *h* auf; der ästhetische „Mechanismus“ dürfte klar sein.

Ein typisches Beispiel für Passagen, die mit wiederholten Terzsprüngen wie Tonrepetitionen ein Melisma o. ä. gestalten, natürlich innerhalb anderer Arten der Bewegung kann der Versus des Grad. *A summo caelo*, also der Typ *Justus ut palma* geben, Apel, *A*₁₀ und *F*₁₀:

The image displays two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for two different passages. 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 "glo-ri-am De-i:". The AR staff shows a simple recitation with square notes. The Greg staff shows a more elaborate setting with melismas, including repeated notes and trills.

Example 2: The lyrics are "et o-pe-ra ma-nu-um e-ius". The AR staff shows a simple recitation. The Greg staff shows a more elaborate setting with melismas, including repeated notes and trills.

Das Anfangsmelisma von Greg findet sich, wie übrigens schon Aurelian bestätigt, schon zu Ende des vorausgegangenen Abschnitts, der eben auf *d* schließt. Der kompositorische Effekt der Heraushebung der *d* Lage in Greg wie in AR ist klar, beide Fassungen kontrastieren die jeweiligen Lagen, beide Fassungen haben fast identisch den Abstieg zur Lage *a - c*, so daß die übliche Verbindung von Tonrepetition auf *c* mit Terzsprüngen *c - a* das Erklingen der beiden Lagen zum kompositorischen Effekt macht — Greg verstärkt die Wirkung der melismatischen Tonrepetition, die natürlich nur auf *c* stattfinden kann (*strophicus + pressus*), durch Anfügung einer dritten, zudem noch verlängerten Gruppe; dann ist ein deutlicher Unterschied beider Fassungen zu hören, bei identischer Kontur: Beide Fassungen führen nach dem *c - a* „Block“ die Melodie wieder nach oben, vielleicht als „Gegenbewegung“ zum Kadenzabstieg; Greg gestaltet diesen aber korrespondierend und markant: die *climaci edc* entsprechen dem zu Anfang des Melismas auf *Dei*, wodurch der Quartsprung in die Tonika, *d - a* (zweiter Ton transponiert), unweigerlich in Korrespondenz zu vorangehenden Terzsprung *c - a* treten muß: *edc ca* gegenüber *edc da*. Diese Verbindung von quasi „stehendem“ Lagenkontrast und „Symmetrie“ der Gestaltung nur in Greg kann wohl als typisch angesehen werden, diesem kompositorischen Denken entspricht auch die nicht ganz unaufwendige Gestalt auf *gloriam*, zumal sie, wie Aurelian sagt, die Schlußwendung des vorausgehenden Abschnitts wiederaufnimmt — ein Hinweis auf das Fehlen bewußter kompositorischer Gestaltung in Greg? Die Antwort dürfte klar sein.

Ebenso klar ist auch, daß hier eine direkte Rückführung der melismatischen Tonrepetitionen auf das Rezitativ, sozusagen eine Melismatisierung der sonst syllabischen Rezitation unpassend wäre; vor allem die Disposition eines tieferen Mittelteils entspricht nicht einem typischen psalmodischen Bogen; hier also erscheint die melismatische Tonwiederholung (immer einschließlich der kleinen Terzen) als eigenständiges Formmittel, das so in den Formeln²⁰⁹ nicht mehr vorkommt; natürlich kennen einige der anderen Formeln des Typs melismatische Tonrepetitionen; verwiesen sei hier vor allem auf *C*₁₀, wo originell der kl. Terz *c - a* die Quart *d - a* gegenüber gestellt wird; auch *A*₄ kennt einige *strophici*. Man kann aber doch von einer gewissen Konzentration dieses Merkmals in einigen Formeln, vor allem eben in der betrachteten sprechen — es handelt sich um eines der Mittel, Abschnitte zu gestalten.

Im zweiten Abschnitt des obigen Zitats, der Formel (nach Apels Nummerierung) *F*₁₀, fällt einmal der Gegensatz zu AR auf, das die zur Bewältigung größerer Silbenmengen unabdingbare einfache Rezitation nicht kennt, sondern sich dagegen in geradezu auffälliger Beweglichkeit über den gesamten bis jetzt verfügbaren Ambitus bewegt: Kann das als sekundäre Ornamentierung einer langweiligeren Passage bewertet werden — der Bezug auf den Ton *c* ist bei aller Beweglichkeit deutlich —, oder hat Greg hier diese Beweglichkeit nicht gewollt, also radikal reduziert, um den Effekt des folgenden Interpunktionsmelismas zu erhöhen? Es handelt sich auch in AR um eine Formel, deren Gebrauch nicht ganz einheitlich zu sein scheint. Eine Entscheidung dieser Frage ist ausgeschlossen; natürlich liegt es nahe, die einfachste Form als ursprünglich anzusehen, auch in dem Sinne, daß es sich bei der

²⁰⁹Apels *A*₁₁ hat in sonst anderem Kontext den gleichen Schluß, *e - c* bietet hier sozusagen den Kontrast zum anschließenden Quartsprung *d - a*.

Folge *Rezitativ + Interpunktionsmelisma* um eine ältere Schicht der Formbildung bzw. der Steigerung des musikalischen Aufwands handeln könnte. Vielleicht könnte eine Statistik der Relation beider Fassungen in vergleichbarer Situation helfen — ein deutlicher Hinweis darauf, daß Erörterungen über die Nichtkomponiertheit von AR und Greg oder sonstige Vagheiten wie die Behauptung, daß die von der (wohl adiastematischen) Neumenschrift wiedergegebenen Strukturen nicht als *abstrakte Manifestationen des Geistes* zu betrachten seien, und was noch nicht alles für beeindruckender Tiefstimm vielleicht doch erst einmal hintanzustellen wäre zugunsten systematischer Vergleiche einzelner Melodien und Melodietypen; da kann es, zudem noch überprüfbar Ergebnisse geben, die etwas sicherer erscheinen als die pronominale Semantik der Haasschen Formel.

Die für den Abschnitt (*opera ... eius*) charakteristische Beweglichkeit von AR findet sich ab *manuum* dann auch in Greg, in den Konturen wie im Ambitus vergleichbar, nur vielleicht etwas verschoben in der Stellung: Der zweifache Abgang in AR davor wird jetzt in Greg „nachgeholt“, durch einen direkten Abstieg *dchG*, worauf ein unterhaltsames Wechselspiel zwischen den Terzen *a – c* mit *h – G* folgt: Der sonst gerne isoliert auftretenden Terzwiederholung entspricht hier jeweils die tieferliegende, im ersten Ton „eingerahmte“ große Terz, ein gegenüber dem „rollierenden“ Motiv am Schluß in AR, *ach ach aha ...* doch originelleres Verfahren, eines „stehenden“ Motivs. Vorbereitet wird hierdurch die Wiederholung wohl auch der plötzliche, in Greg wesentlich mehr als in AR herausfallende Effekt des nochmaligen Erreichens des Höchsttons, *a – c, h – deca*; die folgende Passage ist klar vom Rahmen *c – a* bestimmt, geradezu zum Aufbau einer Erwartung, die dann die Kadenzbildung vom gleichen Hochton, *c*, aus, als bewußtes Verlassen dieses Rahmens erleben läßt: *caaccha cGGF*: Die Wiederholung des „Gerüsts“ *a – c* läßt klar den Schluß zum wirklich auffallenden Ereignis werden. Dazu ist ja wohl auszuschließen, daß der Komponist der Formeln die Relation zum Schluß des vorangehenden Teils nicht so gewollt haben könnte oder dürfte, wie sie nun einmal zu hören ist: ... *edc da a* gegenüber *cha cG GF*; sollte man den Komponisten solcher Formeln das entsprechende gestaltmäßige Empfinden einfach absprechen, weil das ja der per *oral tradition* postulierten Vagheit widerspricht? Jedenfalls muß eigentlich jeder hören, daß in Relation zu *gloriam Dei* der folgende Abschnitt *et opera ... eius* mit vergleichbarem Sprung, aber auf tonal anderem Schlußton und durch die Tonwiederholung einen deutlicheren Abschluß bietet.

Die Funktion der Tonwiederholungen (einschließlich des „Terzschaukelns“) an dieser Stelle ist klar; zwar entspricht die klangliche Situation einem durch Kadenz abgeschlossenen Rezitativ, man müßte dann aber folgerichtig von einem rein musikalisch ästhetischen Auftreten der entsprechenden Gestalt sprechen, weil das Merkmal der Rezitation, die freie Anzahl von Tönen, der Bezug zur Prosa, hier nicht anwendbar ist.

Auch wenn man vielleicht nicht ganz der Opposition der Bezeichnungen von *static* und *modal* von D. Hughes folgen möchte, weil die beiden Formfaktoren als ästhetische Effekte zu eng miteinander verbunden sind, so muß ihm doch Dank gezollt werden, daß er auf diese Frage so aufmerksam gemacht hat. Ein spezifischer Bezug nur der beweglichen Formteile zur „Tonalität“ scheint nicht so ganz leicht durchzuführen zu sein (obwohl man natürlich, in

Hinblick auf die „Vorform“ der Psalmodie — nicht historisch genetisch verstanden! — die Kadenzen als die melisch notwendig beweglichen Abschnitte schon und gerade der einfachsten Psalmodieformeln direkt auf die Tonalität beziehen mag), wie auch die Interpretation der melismatischen Tonwiederholungen und „stehenden“ (kleinen) Terzen vielleicht doch nicht notwendig als Auswirkung einer skalisch strukturellen Gegebenheit, sondern als ästhetische Konvention bewertet werden müssen — die Opposition von melischer Bewegung und Repetition (von Tönen oder Terzen) ist Merkmal der Psalmodie und damit einer grundlegenden melodischen Form, wozu noch die Konzentration solcher Wiederholung auf die Töne über Halbton als zusätzliches ästhetisches Prinzip in den musikalisch aufwendigeren Gattungen hinzutritt. In Greg, aber auch in AR, vielleicht etwas weniger herausgehoben, jedenfalls werden diese beiden Möglichkeiten als direkt aufeinander bezogene — und die Bedeutung der Korrespondenzkategorie für die choralische Form bezeugt gerade Guido — Form- oder Stilmittel, die dem Komponisten zur Verfügung standen. Dabei dürfte die Bevorzugung der Töne über der kleinen Sekund in einer mit dem Bezeichneten des *strophicus* zusammenhängenden besonderen Ausführungsmodalität verbunden sein, so daß die ästhetische Verabsolutierung des Prinzips der Tonwiederholung sich gerade auf diese Töne spezifizieren konnte.

Dies sind zwangsläufig vage Formulierungen, die den hier nur angedeuteten Versuch umschreiben sollen, die ästhetische Funktion einmal der einigermaßen hinsichtlich von jeweils einem der Faktoren mehr oder weniger deutlich bestimmten Formmittel in ihrem Kontrast zueinander, zum anderen in ihrer jeweils potentiell den Charakter von ganzen Abschnitten bestimmenden Auftreten als Interpretationsproblem anzudeuten. Wie man leicht sehen kann, vor allem in den Offertorien, handelt es sich um ein Thema, das durchaus Erkenntnisse über den Kompositionsstil von Greg zu liefern fähig sein dürfte.

Zu bedenken wäre auch, daß die melismatischen Tonrepetitionen nicht nur potentielle Formfaktoren gewesen sein, sondern auch Elemente besonderer Virtuosität, also auch die vokale Erscheinungsweise von Musik konstituiert haben können. Eine Wendung wie im Off. *Ave Maria ... benedictus* kann eigentlich nur als Ausdruck von vokaler Virtuosität angesehen werden, wenn der Höchston auf dem Akzent in solcher Weise durch fünf gleiche Töne, *bivirga + bistropha + mit gleichem Ton beginnenden climacus*, erscheint, als herausgehobener Ton des gesamten Abschnitts *Ave Maria, gratia plena*, übrigens wieder verbunden mit dem Terzsprung bzw. dem Aussparen von *h*: Erst dann folgt mit einer bekannten Formel „endlich“ auch der Ton *h*, und dann auch gleich sehr häufig (das wäre wohl wieder als Formfaktor zu bewerten) (AR ist hier mit seiner Floskelfülle nicht direkt zu parallelisieren):



Die schon in der Ambitusverteilung erfahrbare Dreiteiligkeit könnte man natürlich wieder im Sinne einer Weiterführung und Verallgemeinerung des rezitativischen Prinzips sehen²¹⁰.

²¹⁰Sicher wird es DeuterInnen geben, die aus dieser melodischen Gestalt eine Hervorhebung, ja eine besonders inbrünstige „Aussprache“ des *nomen sacrum* entnehmen wollen, was dann vielleicht ja auch für die *Reges Tharsis* gilt; vor allem aber natürlich im Off. *Vir erat* im 1. Vers als einzige

D. Hughes darf man auch dafür danken, daß er den Blick auf eine so wesentliche und bemerkenswerte Eigenschaft der Choralstilistik gelenkt hat.

2 Der Introitus *Ecce oculi*

Die Aufstellung der von Regino, ed. Bernhard, S. 41 f., aufgezählten „bitonalen“ Introitusmelodien nebst ihren Parallelen in AR kann man z. B. mit dem Int. *Ecce oculi Domini*, in Greg 3. Ton, in AR *E plag.* beginnen: Bei Regino ist sein Merkmal, das ihn in die *degeneres* Melodien setzt, ein Anfang im 3. Ton und ein Ende im 4.; von einer vollständig rationalen Definition der Tonarten her gesehen, erscheint eine Betonung von *entarteter* „Bitonalität“ etwas übertrieben, denn die *finale*s sind identisch, so daß es hinsichtlich der Tonartbestimmung ausschließlich auf den Umfang relativ zur *finalis* ankommt; Reginos „Aufregung“ läßt also klar erkennen, daß er die rationale *finalis* Lehre, die für Hucbald und die *Musica Enchiridias* selbstverständliche Voraussetzung der Tonartenklassifikation ist, ebensowenig kennt wie lange vor ihm schon Aurelian.

Daß der Anfang in Greg dem 3. Ton zugehörig verstanden werden muß, ergibt sich aus der Gleichheit der Anfänge z. B. im Int. *Cognovi Domine*, der belegt, daß der zweite Akzent wesentlich für die Gestalt des Initium ist. Man könnte natürlich auch fragen, ob hier vielleicht ein textgezeugtes „Zitat“ vorliegt, denn AR kennt im Int. *Cognovi Domine* die charakteristische Neume auf *Domine*, was, wie das Beispiel zeigt, im Int. *Ecce* nicht der Fall ist — also könnte man schließen, daß die Wendung im Int. *Cognovi* ursprünglich war, in Greg, selbständig, auf den ansatzweise parallelen Text *Ecce oculi Domini* übertragen, „zitiert“, worden ist, um dann zu bemerken, daß die charakteristische Neume auf *Domini* in AR in diesem Ton gar nicht so selten auftritt, z. B. im Int. *Timete Dominum*, da aber auf *eius*, als sehr bekannte Wendung, oder im Int. *Domine refugium* — wobei die meisten weiteren Fälle nicht mit Greg vergleichbar sind, schon wegen verschiedener Tonarten. Beide Fassungen ha-

Deutung möglich scheint, wenn nämlich das Wort *et calamitas* dreimal wiederholt wird, *A B A*, und *B* einen dreimaligen „stehenden“ Quartsprung, *f - c*, singt, und das noch auf *calamitas*; allerdings findet sich die gleiche Figur im folgenden Vers auf dem kaum ebenso emphatisch „auszuschreienden“ Wort *quae* oder im Off. *Eripe me*, im 2. Vers in dem großen Schlußmelisma als Höhepunkt, *meae*. Dies könnte die emphatische, an der deutschen Aussprachekonvention des Akzents orientierte Vorstellung vielleicht doch etwas anachronistisch erscheinen lassen; zudem ist der Passus *et calamitas, et calamitas, et calamitas* als *A B A* ja nicht etwa eine abgeschlossene Form, musikalisch geht der Abschnitt weiter, nämlich als Abstieg und als bestätigte Kadenz, so daß eine *A B A C D* Form entsteht, die zudem noch musikalisch „reimt“, auf *iram merui* — welche Möglichkeit pseudotiefer theologischer Interpretation, *iram* auf *appareret* zu beziehen, was da nicht alles möglich wäre! Eine musikalische Form liegt aber eindeutig vor, zumal es als musikalische „Malerei“ eines seinen Schmerz, vielleicht auch noch fiebernd, herausrufenden Hiob doch etwas seltsam erscheint, wenn er nach der Steigerung *A B* brav nochmals wieder nach *B* zurückkehrt und dann noch eine ordentlich bestätigte Kadenz singt; auch hier dürfte die Voraussetzung eines Realismus wie bei Puccini vielleicht auch nicht die sinnvollste Interpretation sein. Eher kann man fragen, warum denn überhaupt Text wiederholt wird, und nicht einfach ein entsprechend geformtes Großmelisma gesungen wird, was auch für die rein textlich gesehen absurde siebenfache Wiederholung am Schluß des letzten Verses dieses Off. gilt.

ben also, wie noch näher zu betrachten, dieses „Motiv“ selbständig einsetzen können; Greg hier als Teil einer sehr effektvollen Melodik, nämlich durch Heraushebung eines sehr „schnellen“ initialen Aufstiegs, der, wegen der Kürze des Texts in *Cognovi* noch effektvoller ist als in *Ecce*. Man wird nicht notwendig von einer semantisch deklamatorischen Hervorhebung von *Dominus* sprechen müssen, sondern kann auch eine Medialkadenz als Grund ansehen, was wohl sinnvoll ist. Auch auf diese Frage wird noch einzugehen sein. Daß die Relation der Wendung auf *Ecce* zu der auf *oculis Domini* bzw. *Cognovi* zu *Domine*, die tonräumliche Dynamik gestalthaft fixiert, diesem Effekt wird wohl kein Hörer entgehen können — und genau das ist eine nur in Greg zu findende kompositorische Lösung der Gestaltung des Initium.

Hinsichtlich des Schlusses ist eine klare Entscheidung nicht ganz einfach, weil die Schlußneumen auf *alleluia*. eine für Int. beider Tonarten, 3. und 4., gleich „gültige“ Schlußwendung darstellen. Man müßte dann, etwa angesichts eines Int. wie *Exaudi Domine ... adiutor* (vgl. auch dessen Betrachtung in Zusammenhang mit der Erörterung der Haasschen Formel) schließen, daß der Tiefton auf dem ersten der beiden Schlußrufe, *C DEDa*, nämlich die so wirkungsvolle Gestaltung des Anfangs der Rufe, „verantwortlich“ für Reginos Behauptung eines Schlusses im 4. Ton sein dürfte — rational gesehen, ist ein Ambitus, der die Terz unter der *finalis* erreicht, keineswegs Hinweis auf plagale Lage: Die Lage der Melodie insgesamt weist deutlich auf den 3. Ton, was diesen Anfang der Schlußrufe ja auch so effektiv sein läßt, deutlich eine kompositorische Idee von Greg, wie auch „schon“ der Anfang.

Die Lage der Schlußrufe ist „reduziert“, wie AR zeigt, wohl schon in der „Urfassung“, also als gemeinsames Erbe, nur Greg macht daraus aber ein tonräumlich dynamisches Ereignis, wenn die tonräumliche Relation zum vorausgehenden, letzten Textabschnitt, *et protector ... est*., durch den Anfang der Schlußrufe auf dem Tiefstton *C* diesen Abstieg geradezu dramatisch werden läßt — und damit die Rufe musikalisch als Neues heraushebt; trotz final „reduzierter“ Lage kann der *iubilis* Charakter durch die Erweiterung des für diesen Schlußabschnitt verfügbaren Ambitus verwirklicht werden.

Regino scheint dagegen die Lage der gesamten Melodie für die Tonartbestimmung nicht zu beachten bzw. nicht beachten zu können. Reginos geistige Repräsentation von Musik ist wohl noch „vorrational“, was auch, wie vom Verf. an anderer Stelle gezeigt, seine Kompilation bzw. die diese begleitenden eigenen Bemerkungen von bzw. zu Aussagen aus der Musikschrift von Boethius klar erkennen lassen, d. h. Reginos Ausführungen zu Tonarten versprechen einen Einblick in vorrationale Tonartbestimmung²¹¹:

²¹¹Man wird übrigens hier den Unterschied beider Fassungen z. B. auf *quoniam adiutor* als Ornament ansehen können; ein Hinweis darauf, daß beide Fassungen kompositorische Gestaltungen einer „Urform“ sein dürften — und wird doch wieder die Frage stellen müssen, ob nicht die nur in Greg auftretende Note, der „verbindende“ *pes ac*, nicht doch ganz bewußt gesetzt worden ist, um z. B. den erst auf *adiutor* einsetzenden Wechsel zu *hG F* zum ästhetischen Erlebnis zu machen; AR geht mit dem Gegensatz weniger „sparsam“ um. Auch bei *protector* fällt die „gegensätzliche“ Formulierung des gleichen Gerüsts auf: Greg steigt konsequent auf bis zum Höchstton, der einmal berührt wird, sehr „mühsam“ erreicht durch dreimaliges *h*, AR arbeitet mit ausgeglichenen Sprüngen, *G ha c...h*. Das wird man nicht als zufällige Varianten ansehen können, denn die Wirkung ist sehr verschieden.

AR

Greg

Ec- ce o- cu- li Do- mi- ni su- per ti- men- tes e- um,

AR

Greg

spe- ran- tes in mi- se- ri- cor- di- a e- ius,

AR

Greg

al- le- lu- ia: ut e- ri- pi- at a mor- te

AR

Greg

a- ni- mas e- o- rum:

AR

Greg

quo- ni am ad- iu- tor

The image shows two musical staves, each with two lines. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The first staff pair shows the phrase 'et pro- te- ctor no-ster est,'. The second staff pair shows the phrase 'al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.'. The notation consists of square neumes on a four-line staff. In the first staff pair, the AR notation starts with a high note, while the Greg notation starts with a lower note. In the second staff pair, both notations start with a high note, but the Greg notation has a distinct initial movement.

Daß die Melodien parallel sind, liegt auf der Hand. Charakteristika sind z. B. im 2. Teil (des obigen Zitats) die Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen in Greg: AR erreicht auf *sperantes in misericordia* musikalischer Akzentbeachtung entsprechend den Höchstton dieser Zeile schon zu Anfang, Greg dagegen setzt klar eine initiale, tiefer liegende Eingangspartie, wodurch der Höchstton erst im zweiten Teil erreicht wird, auffällig gemacht auch noch durch einen Quartsprung. Der tonräumliche Rahmen mit AR dürfte identisch sein, die Möglichkeiten tonräumlicher Dynamik in der beschriebenen Weise nutzt nur Greg — warum man dies nicht als Hinweis auf eine, hier wohl in AR eher erhaltene gemeinsame Urfassung deuten soll oder darf, wäre wohl mit einigem Aufwand zu prüfen. Unüberhörbar ist aber auch die gestaltmäßige Entsprechung zwischen Tief- und Hochlage zu Anfang dieser Melodie: Die Parallelität der beiden *torculi DGE* bzw. *adc* auf *Ecce oculi Domine* als „Zufall“ des, noch nicht so ganz geklärten *Handlungsablaufs* einer *chant community* zu erklären, erscheint als Erklärung wenig sinnvoll. Hinzu kommt noch eine Beobachtung, daß nämlich bemerkenswerte *torculi* in Greg nur in der ersten Zeile auftreten — soll man wirklich strikt darauf verzichten, die Möglichkeit einer Kompositionsweise in Betracht zu ziehen, die auch, wie dies „später“ Guido formuliert, mit *syllabae neumaeque* formt? Und die damit gegebene melodische Spannung erscheint auch nicht so zufällig, daß sie von einer Interpretation der Melodik einfach ignoriert werden könnte: Der erste *torculus* mit Quartsprung stellt eine Ausgleichsbewegung eines ersten Sprungs, Erreichen des ersten strukturell wichtigen höheren Tons, *G*, dar, woran sich eben in der typischen und gegenüber AR in klarer „Darstellung“ des Aufstiegs gegliederten Melodie der nächste, nun weniger schnell erreichte Hochtton, *a*, anschließt. Der zweite *torculus adc* führt zum Höchstton, der sofort verlassen wird, also eine Art „Überbietung“ ist, in einer so auffälligen Parallelität zum ersten *torculus*, daß es hier wie gesagt schwer fällt, an Zufallsproduktion eines Autorenkollektivs im Sinne der Haas’schen *chant community* zu denken; lieber denkt man daran, daß hier der Komponist das auch in AR erhaltene Melodiegerüst in der angedeuteten Weise gestalthaft sinnvoll komponiert oder zitiert hat. Warum sollte eine so auffällige gestaltmäßige Parallele auch nicht komponiert worden sein? Natürlich

kann man, wenn man so etwas will, denn auch von *Handlungsakten* sprechen, die eben solche Form hervorgebracht haben (auf die Stelle wird im Kontext zu anderen Beispielen noch eingegangen; es handelt sich nämlich nicht um völlig freie Schöpfung, wie der Int. *Cognovi Domine* zeigt, in dem die beiden *torculi* viel „schneller“ aufeinander folgen, s. u.). Zu diesen „lokalen“ Effekten kommt aber noch die Gesamtkonzeption hinzu.

Auch Greg „beachtet“ hier den ersten Akzent musikalisch, *sperantes* erhält den „regionalen“ Hochtton, der initiale Charakter der ersten Vershälfte ist hier aber ganz eindeutig.

Und soll man nicht die anschließende Gestaltung des Binnenrufs in Greg als musikalische Variante dieses vorausgehenden Teils sehen dürfen? Gleich ist der charakteristische initiale Sprung und der Schluß, neu als Effekt ist aber die Verwendung von *h* auf *alleluia*: Es ist doch nicht unwahrscheinlich, daß der da zu erlebende Effekt Ergebnis einer kompositorischen Umarbeitung einer AR näherstehende bzw. von AR mit größerer Nähe überlieferten Urform sein könnte; schließlich wird der Anfang ja nochmals „zitiert“, man hat also eine dreifache musikalische „Assonanz“, wobei erst beim dritten Mal, diesmal offenbar „gegen“ den Wortakzent, also aus rein musikalischen Gründen, der Höchstton *d* erreicht wird: Die dreimalige Nutzung des ja nicht ganz unauffälligen Quartsprungs zur *tuba c* in drei Abschnitten hintereinander macht die „Tieferlegung“ von *sperantes in ...* als Initium nicht nur als wirkungsvolles Ausdrucksmittel tonräumlicher Dynamik in *sperantes ... ejus*, sondern noch für die drei folgenden Abschnitte erlebbar²¹²: Hier liegt ein echtes Initium vor drei hochliegenden Teilen vor. Damit wird dann auch die Kadenz auf der *finalis* nur in Greg, *erripiat a morte* als sinnvolle Entwicklung aus dieser Anlage erkennbar: Mit Erreichen des Höchsttons nach dreimaligem „aufsteigenden“ Ansatz kann höchst eindrucksvoll der Tiefton der *finalis* eintreten. Warum eigentlich sollte man solche klar erleb- und erkennbaren Gestaltbildungen nicht als solche wahrnehmen und bewerten dürfen, als bewußte kompositorische Entscheidungen, oder, wenn man das lieber so sagen will, als Ergebnis von *Handlungsakten*? Daß sich damit auch die Vorstellung einer, und auch noch direkten Abstammung von AR aus Greg in diesem Sinne nicht so ganz leicht zu beantwortenden Fragen ausgesetzt sehen müßte, dürfte auf der Hand liegen.

Bezeichnend für den Stilunterschied ist auch der syntaktisch gesehen sinnlose musikalische Reim in AR zwischen *oculi Domini* und *sperantes*; eine Floskelsetzung, die keine Rücksicht auf Wortgrenzen und damit die Gliederung nimmt; ein Zeichen für — angebliche — Abstammung aus Greg oder Rudiment einer älteren Urfassung? Tonal auffällig ist der Unterschied, daß AR geradezu betont Binnenkadenzen auf *a*, der *tuba* des 4. Tons, Greg dagegen auf *E*, der *finalis* singt. Dem Schematismus von AR widerspricht die Idee des Komponisten oder Redaktors von Greg, die letzten beiden Abschlüsse, *adiutor* und *noster est* auf dem Superton²¹³ *F* zu gestalten, wo AR beidemale wieder den typischen Ton *a* aufweist — man darf in Greg gerade

²¹²Zu beachten ist, daß eine solche Differenzierung des melodischen Verlaufs vom Text nicht gerade erleichtert wird, denn *sperantes in misericordia* ist eigentlich nicht zerlegbar: Die rhythmische Notation läßt gleichsam eine Kadenz auf *sperantes in misericordia* zudem noch mit „langem“ folgenden Aufstieg ahnen.

²¹³Nicht in dem Sinne von *superman* oder *Übermensch* (in Gegensatz zu *Übertopf*) zu verstehen, sondern rein räumlich; in der Lage zum jeweiligen Strukturton.

von einem für die *finalis E* charakteristischen Gebrauch, von etwas wie der Nutzung der Spannung des *ouvert-clos*-Prinzips sprechen.

Dieser Gestaltung in Hinblick auf den Gesamtverlauf entsprechen auch gewisse dynamische Effekte in Greg — man betrachte nur im 1. Abschnitt dieses Zitats die Wendung auf *oculi Domini* in Greg: Der Aufstieg nach *c* ist beiden Fassungen gemeinsam²¹⁴, nur Greg steigert dies in einem Quartsprung nach oben sozusagen durch tonräumliche Überbietung, um dann sozusagen auf *c* auszuklingen.

Die Betonung der Tonika *E* im Anfangsabschnitt in Greg ist unübersehbar, bzw. natürlich unüberhörbar, der Abstieg zur ersten Binnenkadenz beginnt bereits mit *timentes*, wobei Greg die Akzentbeachtung musikalisch effektiv nutzt; AR beachtet den Akzent auf *timentes eum*, um seinen Abschluß auf *a* mit einem Melisma zu versehen — dabei ist der wesentlich größere Umfang von Greg bei sonst identischer Melodiekontur als Eröffnungsteil bemerkenswert, schon weil der Extremton nur noch einmal, übrigens in vergleichbarer Ausnutzung eines großen Ambitus wirkungsvoll im 3. Abschnitt des Zitats *ut eripiat a morte* gesungen wird (auf die Gesamtanlage wurde bereits hingewiesen). Wie man sieht, hat dieser Höhepunkt nichts mit dem Akzent zu tun, wohl aber mit einer Intensivierung der Wirkung des recht schnellen Abstiegs zur *finalis E*; die ästhetische Langweiligkeit von AR wird in diesem Abschnitt ebenfalls besonders deutlich: Auch hier ist der Gesamtverlauf identisch, Greg nutzt die Möglichkeit zu einem Initium, um den *Alleluiaruf* durch Quartsprung abzuheben, was zu einer musikalischen „Assonanz“ zum folgenden Abschnitt führt; die Absetzung des *alleluia* durch eigene Kadenz ist auch nur in Greg deutlich ausgeprägt; erkennbar wird dies im Vergleich der Melismen auf *alleluia*; AR verharret auf einem interessanten Umspielen des Hochtons *c*, den Greg nur ganz zu Anfang, dann aber sozusagen dezidiert erreicht. Die Steigerung dieses Hochtoneffekts im zweiten Teil dieses Abschnitts, *ut eripiat a morte*, durch Wiederholung nicht nur der *strophici*, sondern auch des initialen Aufstiegs, *eripiat* und der angesprochene Kadenzabstieg zur *finalis E* stellt einen Gesamteffekt dieses ganzen Abschnitts dar, gegenüber dem AR wieder nur als langweilig qualifiziert werden kann — ein Anzeichen dafür, daß AR (angeblich) und auch noch direkt von Greg abstammen soll?

Es fällt nicht ganz leicht, Römischen *cantores* ein derartiges „Zersingen“ des gesamten musikalischen Sinnes zuzuschreiben, zumal für die in AR erkennbare Tonart die Version von Greg durchgehend sinnvoller erscheinen müßte. Auch im vierten Abschnitt (des Beispiels), *animas eorum ...*, um nur noch auf einige Merkmale aufmerksam zu machen, nutzt Greg die Möglichkeit einer initialen Wendung, um die tonräumliche Bewegung als ästhetischen Faktor der Wirkung zu steigern — AR rezitiert einfach weiter, trennt die Teile nicht; Greg nutzt also die Möglichkeit syntaktischer Einschnitte ganz bewußt, nicht um semantisch tiefsinnig zu deklamieren, sondern um den musikalischen Aufwand steigern zu können, in der gleichen Kontur; die Floskelhaftigkeit des Vorgehens von AR, d. h. der Verzicht einer Nutzung von Floskeln als Gestaltungsfaktoren eines dynamischen Ablaufs, wird in der hier tonlich identi-

²¹⁴Daß man hier auf eine genuine *tuba h* schließen könnte, wird man wohl auch hier nicht behaupten wollen — und eine Verschiebung wäre mit erheblichen Problemen, über die Einführung von *b* hinaus, verbunden.

schen Binnenkadenz auf *animas eorum* erkennbar: AR wiederholt einfach die Figur, Greg läßt die Kadenz zum wesentlichen Ereignis werden, der Aufstieg — hier aus Akzentbeachtung — findet nur einmal statt, der Hochton wird dezidiert betont, erscheint aber nur einmal vor dem Kadenzabstieg, der in Art eines *pressus* durch Wiederholung des Obertons des Schlußtons *G* betont wird.

Auf die Idee von Greg, die beiden „Vorschlüsse“ mit *F* zu schließen, wurde bereits hingewiesen, wobei man auf *adiutor* eigentlich ein *b* erwarten würde — zu beachten ist aber, wie der Ton *h* zum Ereignis wird, in der Melodik zuvor war er vermieden worden.

Der Abstieg bis zum Subton *D* der Tonika ist für AR ein besonderes melodisches Merkmal, denn derartige deutliche Abstiege kennen die Partien davor nicht; hier ist also eine Besonderheit zu finden, die der stilistischen Eigenart von AR entsprechend nicht direkt eine Binnenkadenz darstellt, die letzte Silbe des Satzes ... *noster est*, führt den Anschluß zum folgenden, letzten Abschnitt durch, wie dies für AR nicht selten ist. Greg dagegen konzipiert völlig anders: Schlußton des Abschnitts ist *F*, durch *tristropa* betont; der Tiefton, den auch AR kennt, *D*, wird als vorweisendes Ornament auf die letzte Silbe gestellt. Den Sinn dieser Gestaltung erkennt man zu Anfang des Schlußabschnitts, wo das Erreichen des Tieftons und auch Tiefsttons den Eintritt des ersten der drei abschließenden *alleluia*-Rufe als Eintritt eines neuen Teils effektiv markiert; der Effekt besteht auch darin, daß hier der für AR vorherrschende Gerüstton *a* in einem für Greg (im Gegensatz zu AR, s. u.) nicht sehr häufigen *porrectus* mit Quintsprung erreicht wird — d. h. der tonräumliche Rahmen der Melodie ist in beiden Fällen auch hier identisch, aber nur Greg ist fähig zu einer Nutzung dieses tonräumlichen Rahmens, der einmal die *overt-clos*-Dynamik nutzt — Schluß der beiden Vorschußabschnitte mit *F* —, zum anderen aber die tiefe Lage als Kennzeichen des tatsächlich sozusagen einer anderen Ebene als der Prosatext angehörigen Alleluia nutzt; natürlich nicht deklamatorisch oder semantisch, sondern einfach durch einen sonst in der Melodie ungehörten Tiefstton und „schnelles“ Initium. Warum ein — angeblich — von Greg, und dann auch noch direkt, abstammendes AR gerade dieses auffällige und wichtige Merkmal so hätte zerstören können, ist unerklärlich, so daß man vielleicht doch der „alten“ Vorstellung einer bewußten und effektvollen Redaktion einer AR näherstehenden Urform der liturgischen Melodien durch die fränkischen „Rezeptoren“ eine gewisse Chance als Modell der musikhistorischen Entwicklung nicht ganz aberkennen sollte²¹⁵.

²¹⁵**Vielleicht könnte auch Schelling etwas zur *oral tradition* Vagheit von Melodien sagen; kann dies auch die Theorie von Max Haas?** Man könnte natürlich, wenn man unbedingt der strengen Lehre einer *oral tradition* Vorstellung folgen will, die gestalthafte Festigkeit von solcher Überlieferung grundsätzlich ausgeschlossen sieht, annehmen, daß die beiden erhaltenen Fassungen das Ergebnis einer irgendwann eingetretenen Tendenz zur Vereinmaligung (um ein schönes Wort zu prägen), d. h. zur gestalthaften Verfestigung sein müssen. Damit wäre also irgendwann ein musikhistorisches Stadium eingetreten, das, unter welchem Einfluß auch immer, die verantwortlichen Sänger aus ihrer improvisatorischen Maqām Mentalität gescheucht haben müsse und sie plötzlich zu Verfechtern einer gestaltmäßig festen Einheitsmelodie gemacht habe. Es wurde leider noch nicht versucht, im Rahmen der ja immer noch weitverbreiteten Lehre von v. Ficker hier germanisch-nordische Saufurgelmentalität als Grund anzuführen, die Anregung sei hier gegeben. Was allerdings Schwierigkeiten bereitet, eine solche These zu akzeptieren, ergibt sich schon aus der Gleichheit der

Formeln über verschiedene Liedmelodien und die manchmal doch unübersehbar gleiche Gestalt in beiden Fassungen; diese einfach als zwei zufällig verfestigte Individuationen einer abstrakten, wie Platonische Ideen hinsichtlich genauer Umschreibung nie wirklich faßbaren, weil dem sterblichen Sänger eben nur in Konkretisierung erlebbaren Idee einer Melodie zu deuten — bedürfte doch wohl eines Versuchs, diese abstrakte Idee in den zwei Fassungen zu erfassen. Die Identität von weitverbreiteten Formeln in beiden Fassungen läßt wie gesagt auch ein solches tiefstgeistiges Modell für einfache Gemüter nicht ganz so einfach nachvollziehbar erscheinen.

Denn für solche, dem Allgemeinen an sich viel näherstehende Platonische Melodieideen, die nur jeweils in der Ausführung einmal eine einmalig, irdisch körperliche Form bekommen konnten, deren Endlichkeit nach ihrem Verhalten exemplarisch deutlich wurde, müßte in entsprechender Spezifikation genau das gelten, was Schelling von den, dem an sich Allgemeinen ganz nahen Engeln aussagt, daß sie eigentlich ein ununterscheidbarer Brei sein müssten, eben nicht durch Individuation getrennt, denn sonst könnten sie nicht in solcher Nähe zum an sich Allgemeinen bestehen können (Werke, III, 456 (= V, 434)): *Die Engel sind keine Naturwesen, es fehlt also durchgängig an der Begrenzung; selbst die obersten derselben fließen fast ineinander; und die ganze Masse ist ... fast breiartig. Es ist, als ob man dieses Zerfließen im Christentum durch die einförmigste Thätigkeitsäußerung, die man ihnen geben konnte, nämlich das ewige Singen und Musicieren derselben Art, habe ausdrücken wollen. ...* Natürlich können, wie Ignaz Günther *ad oculos* demonstriert, diese *breiartigen* Wesen auch zu *Naturwesen* werden, z. B. während der Verkündigung, was Schelling hier jedoch nicht interessiert.

Schade, daß die Verfechter so tiefer Vorstellungen von einer gar nicht faß- oder vorstellbaren Gestalt liturgischer Melodien nicht entsprechende philosophische Modelle benutzt haben, obwohl das Platonische Modell hier ja naheliegen würde; statt Homer einmal Plato? Das wäre doch mal etwas: Die Urbreimelodie, der Urmelodiebrei oder die Breiurmelodie der *chant community*, wie man Schelling spezifizieren könnte, aus der bzw. dem dann sukzessive die verschiedenen Gattungen, immer noch ein, wenn auch etwas festerer, Brei, und daraus die erstarrten Individuationen, die unwirklichen melodischen Einzeldinge der Werdewelt zeitlich entstehen, wäre doch ein schönes Bild. Aber man darf in jedem Fall postulieren, daß endlich einmal dargelegt wird, wie denn ein solcher Brei, eine Modellmelodie und ihre der stetigen Verschiedenheit — abgesehen natürlich und seltsamer Weise von ihrer schriftlichen Überlieferung — unterworfenen liturgischen konkretisierten Lieder bestimmt werden könnten; der Verweis auf Formelhaftigkeit dürfte hier kaum ausreichend sein, denn auch diese stellen keine vagen melodischen Ideen, sondern harte, konkrete Fakten dar, die man ebenso hart und konkret auch in bestimmter Weise zusammensetzen, nutzen oder eben auch nicht nutzen kann. Bis hier eine diskussionsfähige Begründung der Natur der Idee von Melodien und der Relation zu ihren, angeblich, nie identischen Verwirklichungen vorliegt, darf man vielleicht doch die Einzelmelodien als ästhetische Objekte und Schöpfungen bewerten und betrachten, auch wenn dies erheblich mühsamer ist als über so tiefsinnige Konstrukte zu sinnieren. Fest steht aus der Erscheinung der Melodien, daß die Komponisten der menschlichen Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung ebenso fähig gewesen sein müssen wie die modernen Deuter, soweit man da solche Fähigkeit überhaupt voraussetzen darf. Aber gerade noch rechtzeitig, daß Verf. darauf reagieren kann, kommt doch eine neue Erkenntnis in dieser Hinsicht von M. Haas, ebenfalls in dem oben genannten Beitrag zu F. Zaminers Übersichtswerk zur Musiktheorie: Wie findet man den oben genannten Urbrei von Melodien, wie er sich wohl im kollektiven musikalischen Bewußtsein von M. Haasens *chant community* abgespielt haben muß, als *Handlung* natürlich. Nun, zuerst mag man sich wundern, daß in einem wohl zur Unterrichtung einer breiteren musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit gedachten Beitrag zur Musiktheorie des gern so bezeichneten arabisch muslimischen Bereichs der so hervorragende Kenner der klassischen arabischen Sprache, daß seine Übersetzungen solcher, nicht immer ganz einfacher Texte die musikwissenschaftliche Welt in so überraschender Fülle erstaunen, wenigstens wohl in der Zukunft der Musikwissenschaft der Zukunft, über *oral tradition* Modelle, nichts jedoch über die Gliederung, Anlage oder den Inhalt der arabischen Werke zur Musiktheorie im Mittelalter erfährt, sondern nur einige „Schmankerln“, wie die aus Lachmanns Ausgabe bekannte „spirilige“ Darstellung des Tonsystems u. ä.; nun ja, dafür erfährt man viel über das Denken von M. Haas.

Dann aber erkennt man dankbar, daß die Abschweifung von M. Haas zu einer ganz neuen Methode der Analyse mittelalterlicher Einstimmigkeit führt: Man nehme ein Lineal, einen Bleistift und die Kopie einer Melodie. Dann bestimme man, etwa durch die Wahl von Extremtönen, feste (Ton)-Punkte und ziehe mit dem Lineal Linien z. B. von Hoch nach Tief und umgekehrt und verwirkliche diese Linie durch den Bleistift. Wie jedermann sich denken kann, erhält man damit eine stetige, wenn auch nicht glatte, Kontur; und dann kann man ja Konturen vergleichen, ganz unabhängig von der Gestalt der Melodien. Rücksichtnahme auf syntaktisch funktionale Gegebenheiten, Gliederung etc. erweisen sich als überflüssig (das tut schon der Autor der ersten „Lage“ der *Alia musica* in Ausweitung der bei Aurelian vorgestellten „Methode“ einer Konkretisierung der Tonarten; Haas befindet sich also in bester, wenn auch noch nicht ganz rationaler Gesellschaft).

Und somit wird man angesichts der übergeordneten tonräumlichen Disposition der Melodien natürlich potentiell vergleichbare Streckenzüge erhalten, wie dies schon Hochwürden Dominicus Johner OSB vorgestellt hat: Man kann so etwa das Schema der Psalmodie darstellen, schematisch versteht sich. M. Haas jedoch gelingt mit dieser einfachen Methode doch tatsächlich die Lösung der schon für Plato unbewältigten Aufgabe, die Idee jeder konkreten Melodie als Streckenzug darzustellen: Das Allgemeine einer einzelnen Melodie ist so gefaßt, leicht erkennbar, und kann so mit den Ideen anderer konkreter Melodien verglichen werden, womit dann die Oberidee, der Brei höherer Ordnung, greifbar gemacht worden ist. Wenn dies gelungen ist, dann in der Tat, ist der Musikwissenschaft etwas gelungen, was andere Disziplinen, vielleicht etwas größerer Wissenschaftlichkeit, noch nicht einmal angegangen haben.

Ob gewisse Töne ornamental oder strukturell sind, welche Töne man jeweils als Anfangs- bzw. Endpunkte des Linienzugs heranziehen soll, ist dabei natürlich weniger interessant bzw. irrelevant — und, wie zu erwarten, wird man bei stark formelhaften Melodien zwangsläufig denn auch gleichlaufende Streckenzüge „herausbilden“ können, denn da sind ja die psalmodischen Gerüste zusammen mit den Formeln alle, bis auf zu bestimmende Individualitäten, identisch; gut geht das sicher mit den Tractus — und zwar ganz trivial. Die Frage, wie und ob sich der Breilinienzug, in Schellings Sprache übersetzt, so einfach von „seinen“ Formeln ablösen läßt, wie man deren Existenz als Idee oder nicht vorstellen soll, das läßt M. Haas noch unbeantwortet, und gibt damit der künftigen Forschung den Weg vor.

Man muß sich also den handlungsmäßigen Vorgang so vorstellen, wenn man Haasens Ansatz einer rationalen Rekonstruktion zu unterziehen versucht, denn auch hier bleibt Haas in seiner üblichen, einem Wissenschaftsgründer wohl eigenen Vagheit der Formulierung und des Verzichts auf Überprüfung des Gesagten auf Inhalt und Wirklichkeitsbezug, daß zunächst im Geist, oder in der Seele, des kunstschaftenden Kollektivs der M. Haas'schen *chant community* — als englisches Wort kommt ihm wohl eine besondere Konnotation zu? — eine stetige Grundlinie entsteht, an die sich, während der *Handlungsakte* der jeweiligen Ausführung dann, wie auch immer, Formeln ansetzen, deren Einzelgestalt jedoch für die Methode Haas irrelevant zu sein scheint. Also, der Linienzug ist die Platonische Idee bzw. der Schellingsche Brei, der dann zur jeweils einmaligen, mit jeder konkreten Ausführung vergehenden Realisierung wird, wie wenn ein Engel erscheint, dieser dann eine vergängliche Form annehmen muß, vergleichbar Zeus, wenn er z. B. Lust auf Danae, Europa oder Leda bekommt, um dann wieder zu dem ihm gemäßen Brei, bzw. Zeus oder Konturzug zu werden und als solche(r) wieder im kollektiven Gedächtnis der Haas'schen *chant community* zu verschwinden — welcher Fortschritt gegenüber Augustin, der doch tatsächlich noch die Existenz einer individuellen Melodie in Ausführung und memorialer Gestalt bei einem Einzelnen, nämlich ihm selbst, als Problemstellung ansieht. Allerdings stellt sich doch ein wenig die Frage, ob nicht für jede, zweifellos doch, wenigstens in der Vergangenheit, ein „kommunikatives System“ darstellende Musik irgendeine *community* existieren muß, die z. B. die Konventionen „begründet“, in denen die Verständlichkeit der jeweiligen Musik bestimmt wird, beginnend vom Tonsystem, das ja nicht a priori gesetzt wird, sondern eine Abstraktion gemeinsamer Merkmale der melodisch üblichen Fortschreitungen reduziert auf elementare Schritte darstellt — was übrigens wieder die Frage stellen lassen könnte, ob nicht doch die einzelne, individuelle Form den Ursprung darstellt, d. h. der Urbrei erst sekundär entstanden sein könnte: Der partielle Verlust solcher Konventionen macht ja z. B. das Verstehen älterer Musik, z. B.

von Machaut zu einem gewissen Problem (worüber M. Bent sich so interessante Gedanken gemacht hat; ein Problem übrigens, das so gerne „gelöst“ wird durch semantische Assoziationen, wie sie moderne Kunst so dringend benötigt) — die Frage also, warum die *chant community* von M. Haas für den Choral eine Besonderheit, ja eine grundsätzliche Wesensbestimmung darstellen soll, ist für das einfache Gemüt doch nicht ganz so leicht zu verstehen: Auch für die Musik von Haydn war eine *music community* notwendig, einmal, das erfaßt Schleiermacher wohl zuerst systematisch, in einem Publikum, zum anderen den Schöpfern; daß das im Choral grundsätzlich anders gewesen sein sollte, ist, auch angesichts des hl. Augustin vielleicht doch noch etwas zu schwer zu verstehen für Vertreter der so einfältigen Musikwissenschaft, die nach Haas dreißig Jahre — eine ganze Generation! — verspätet denkt, d. h. natürlich nur zu denken glaubt.

Der Erkenntnisgewinn, der nun aus dieser tiefgedachten Methode der Streckenzüge herrührt, hat natürlich gewisse Probleme (zumindest für die, die einfältig im Gemüt und im Denken über Musik verblieben sind), einmal die der Bestimmung des charakteristischen Streckenzugs: Da könnte man doch erhebliche Varianten erzeugen, je nachdem, welchen Tonpunkt man jeweils als den wesentlich gemeinten annehmen will — greift man nur zu den Initial- und Kadenztönen, kann z. B. die Linie ja recht einfältig werden, obwohl es sich da um wichtige Töne handelt; vielleicht gibt es aber ja auch eine übergeordnete Hauptmelodie, abstrakt bis ins Letzte, die dann, Platonisch gesehen, eine der wirklichen Oberideen ist.

Es kommt aber noch etwas dazu: Die formelhaften Melodien und Melodieteile sind, auch in AR, durchgehend jeweils identisch, d. h. die Formeln haben keinen Breicharakter, sondern sind fest, d. h. die bestimmten gleichen Konturen der Methode Haas finden sich durchweg nur in Zusammenhang mit den jeweils gleichen Formeln — nebst Individualisierungen, die man bei W. Apel, z. B. für die Gradualia, ablesen kann. Was also läßt die neue Methode Neues erkennen? Für die Melodien offenbar nichts, als den Umstand, daß der Choral, AR wie Greg, etwas wie Grundgerüste kennt, die jedoch eben jeweils fest mit ganz bestimmten Formeln verbunden sind — die Grundlinie der Tractus des 2. Tons in Greg erscheint nicht mal so, mal anders, sondern immer mit den dazu gehörigen Formeln verbunden; wie gesagt, ist die Möglichkeit der Individualisierung, die dann jedoch identisch überliefert, oder in ganz bestimmter, meist erklärbarer Weise „korrigiert“ wird, immer einzubeziehen. Das neue Haas'sche Verfahren erlaubt demnach keine Erkenntnis, die nicht schon eher triviales Gemeingut ist, denn die Vorstellung von der breihaften Urkontur als einer Art Leimrute, an die von der Haas'schen *chant community* Formeln nach Gutdünken angeworfen werden, um, im Gegensatz zum Eulenspiegelschen Anwerfen von Ärmeln an Jacken, dann jeweils kleben zu bleiben, erscheint doch etwas abwegig, zumal, es sei wiederholt, die Melodiekonturen ja nicht ohne oder unabhängig von „ihren“ Formeln auftreten — möglich ist allerdings die Nutzung bestimmter Formeln in verschiedenem Zusammenhang, aber doch nur in ganz bestimmten Grenzen. Schon E. Jammers sprach und schrieb von dem Melodiegerüst, dessen Erfassung jedoch erhebliche intuitive Einfühlung verlangt, die bei M. Haas zu finden, nicht so ganz leicht fällt; vielleicht hat Haas hier aber seinen Lehrer Jammers erst wirklich zum wissenschaftlichen Durchbruch überbieten wollen und dies ja auch erreicht mit einer grandios einfachen Methode, sozusagen die Seele einer Melodie, ihre Idee wie die „Seele“ eines Fisches herauszupräparieren.

Dennoch oder gerade darum fühlt sich Verf. berechtigt, der alten Methode zu folgen, die der Zukunft, die man M. Haas verdankt, verlangt wohl sehr viel größere Geister — obwohl Verf. noch einige Gedanken zur Verfeinerung dieser Methode einfallen: Man könnte z. B. mit Winkelmessung versuchen, eine streng wissenschaftliche Statistik zu erhalten, die Winkel der jeweiligen Wendepunkte — und beachten, daß die Gregorianische Ausgleichsmelodik meist dazu führt, daß man immer Tonpunkte findet, in denen ein Richtungswechsel zu konstatieren ist; aber ach, alas!, auch das erscheint nicht als neue Erkenntnismöglichkeit.

Was M. Haas in gleichem Zusammenhang zu syrischen „Vorbildern“ zu schreiben hat, die ja auch wichtig sind für die Formeltheorien tiefster Natur, so ist einmal zu sagen, daß die von Verf. vorgeschlagene, von M. Haas leider nicht mit neuen Belegen wider- oder belegte Parallellisierung zwischen der neuen spezifisch musikalischen Verwendung des Wortes ῥῥος mit syrisch *qālā* nicht ganz vergessen lassen sollte, daß die Bedeutung *Melodie* des letzteren Wortes nicht einfach mit der einer

liturgischen Gattung vermergt werden darf (vgl. z. B. H.-G. Beck, *Kirche und Theolog. Lit. im byzantinischen Reich, Handb. d. Altertumswiss.*, XII, II, 1. Bd., S. 251 — ein Autor, der sich sicher darüber verwundert hätte, daß die Streichung des Faches Byzantinistik an „seiner“ Universität jetzt von deren Vertretern als zentraler Schritt zu einer *Eliteuniversität* nach Politikermuster angesehen wird, nachdem nicht einmal die Zeit zwischen 1933 und 1945 diese Babarei geschafft hatte; welch ein Fortschritt in der Vernichtung christlich abendländischer Kulturgüter!), letztere ist als Dichtung ja wohl nicht einfach mit den Melodien des lateinischen liturgischen Musik zu vergleichen, Mustermelodien sind etwas anderes als Formeln bzw. Motive verwendende Melodien, und Dichtung ist eben etwas anderes als (prosaische) — so jedenfalls hat es der hl. Hieronymus gesehen — Psalmtexte. Auch darüber kann man etwas mehr bei Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen ...*, S. 344 ff., finden, was M. Haas in seiner so bewundernswerten und liebenswürdigen Resistenz gegenüber einer sachlichen Auseinandersetzung mit den Ergebnissen neuerer spezifischer Fachliteratur natürlich großzügig unbeachtet lassen kann, denn wer schon so in den siebten Himmeln der Erkenntnis des Schellingschen musikalischen Urbreis schweben kann, wird nicht leicht mehr auf die prosaische Ebene der Sachverhalte herabsteigen wollen — auch andere haben sich schon mit den Relationen von *sonus/ἦχος/qālā* befaßt, zumal solche, die die betreffenden Sprachen selbst studiert haben: Es ist vielleicht nicht ganz sinnlos, in diesem Zusammenhang die von Beck mustergültig herausgegebenen und — aber natürlich nicht aus spezifisch musikwissenschaftlicher Sicht — übersetzten Texte, z. B. des hl. *doctoris ecclesiae* Mar Afrēm einmal selbst im originalen Text zu betrachten und gegebenenfalls terminologisch zu übersetzen und sich über den verlorenen Text eines anderen Autors zu ärgern, der, vielleicht, Auskünfte über die syrische Musikordnung gegeben haben könnte, dessen Verbleib jedenfalls auch M. Haas, der so viel mehr weiß, bisher nicht enthüllen konnte. Haas allerdings scheint auch solche Erörterungen für irrelevant zu halten.

Auch hier braucht man sich also von den gerade auch hier nicht erkennbar neue Erkenntnisse vorführenden Ausführungen von M. Haas nicht zu sehr beunruhigen zu lassen, wenn man an den einfachen, konkreten Sachverhalten interessiert sein sollte: Die durch Dom Jeannin gesammelten Melodien lassen sich leider, was Haas auch in Ansätzen nicht einmal versucht, nicht zum Verstehen der Natur Gregorianischer und Altrömischer Melodien sehr ertragreich nutzbar machen, die Wiederholung einiger Topoi hinsichtlich irgendeiner, nicht konkretisierbaren und von M. Haas auch gar nicht zu konkretisieren versuchten syrischen Einflüsse auf die Melodien des lateinischen Chorals — für die Musiktheorie gelingt ihm das ebenfalls nicht, denn den Unterschied zwischen Klassen von Mustermelodien und rational durch *finales* definierten Tonarten interessiert Haas offenbar nicht — jedenfalls kann man für eine Betrachtung eben dieser Melodien getrost als irrelevant beurteilen: Wenn man wirklich über Formelwesen mittelalterlicher liturgischer Einstimmigkeit einen instruktiven und leicht überschaubaren Einblick haben will, wird man doch vielleicht lieber als Haasens Linienzüge Thodbergs Darstellung der Formelordnung byzantinischer Alleluias heranziehen, da kann man wirklich etwas sehen, z. B. daß die Idee einer Mustermelodie, die für gedichtete Texte funktionieren kann, rational zu einem zur Bildung verschiedener Varianten fähigen Musterarsenal für die Aufgabe der Vertonung von *Streckversen* (Zitat nach Jean Paul, Hinweis für literarisch weniger Gebildete) erweitert werden mußte — wenn man denn eine solche Entwicklung annehmen kann oder will. Das hat dann auch recht rational „funktioniert“, wie man an Thodbergs Beispielen leicht und in seinen adäquaten schematischen Darstellungen der jeweiligen Kombinationsmöglichkeiten gegebener Formeln in Hinblick auf mit bzw. aus diesem Arsenal erfolgenden Kombinationen je nach Textlänge adäquat erkennen kann.

Das Aufregende gerade in der Entwicklung der lateinischen Choralmelodik ist aber doch der Umstand, daß dieses Prinzip so viele, rational durch Bezug auf verschiedene Textstrukturen, wie sie die Psalmen nun mal so aufweisen, nicht ausreichend, dafür aber nur ästhetisch — eine für M. Haas inexistenten Kategorie? — erklärbare alternative Varianten kennt: Gibt es das Prinzip einer Individualisierung nicht, bzw. wie soll es und durch welche *Handlungsakte* der Haas'schen *chant community* erklärt werden? Es gibt, wie Apels Darstellung deutlich macht, innerhalb formelhafter Gattungen immer wieder individuelle Zusammenstellungen und ganz individuelle „Stellen“ in einzelnen Melodien; selbst die Melodien des Typs des Grad. *Justus ut palma* kennen keine totale Formelhaftigkeit.

Daß Regino nun die Melodie zu Anfang in Übereinstimmung mit der Überlieferung in den 3. Ton setzt, den Schluß aber im 4. sieht, während AR gänzlich den 4. Ton setzt, ist wohl auf die angesprochene Schlußbildung in Greg zurückzuführen: Wo anders als hier könnte eine der beiden Fassungen — und natürlich kennt Regino nur Greg (wohl im Gegensatz zu Notker, was nicht ganz uninteressant zu sein scheint) — klar als plagal angesprochen werden? Im Gegensatz zu anderen Teilen verwendet auch Greg hier als hohen Gerüstton *a*, den AR in Übereinstimmung mit der geläufigen Erscheinungsweise des 4. Tons durchweg verwendet (wie angesprochen): Beachtenswert sind allerdings zwei Umstände, Int. des 4. Tons wie der Int. *Iudica* oder *Exaudi* nutzen den Tiefstton *C* etwas häufiger als der hier betrachtete Int. *Ecce oculi*, zudem noch in deutlich anderer Art als der letztgenannte Int.; d. h. Regino hätte eigentlich bemerken können, daß der Einsatz des gleichen Tiefsttons im Int. *Ecce oculi* von dem der genannten Beispiele zu unterscheiden ist. Hinzu kommt noch, daß es durchaus auch Int. des 4. Tons gibt, die nicht bis zu diesem Tiefstton *C* reichen, wie etwa im Int. *Exaudivit*, dem Regino dann eigentlich dem 3. Ton hätte zuweisen müssen. Hinsichtlich des „reduzierten“ Gesamtambitus des Schlußabschnitts entspricht, bis auf den einmal auftretenden Tiefstton im Int. *Ecce oculi*, diesem etwa der Int. *Sacerdotes tui*.

Zu beachten ist wohl auch, daß der Tiefstton im Int. *Ecce oculi* in St. Gallen klar durch Hinzufügung von *c* als kurz auszuführen gekennzeichnet ist, es handelt sich also auch von dieser rhythmischen „Interpretation“ um einen, allerdings signifikanten, „Durchgangston“. Betrachtet man noch den angesprochenen „reduzierten“ Ambitus des Abschnitts der Schlußrufe, wenigstens nach oben, fällt zusätzlich noch auf, daß sehr viele Int. des 3. Ton im jeweiligen Schlußabschnitt bis *c* (und nicht „nur“ bis *a*) reichen lassen; hierin könnte man einen zweiten Grund für Reginos Einschätzung des Schlusses dieses Int. zu finden hoffen. Klar ist, daß Regino bei seiner Tonartbestimmung weder vom Gesamtambitus der Melodie ausgehen kann, noch daß er ausschließlich auf Formeln zurückgeht — im angesprochenen Beispiel scheint der Ambitus allein des Schlußabschnitts, der Umfang der Melodie der Schlußrufe für ihn charakteristisch gewesen zu sein. Immerhin ist dies ein Hinweis darauf, daß Reginos Tonartbegriff gewisse abstrakte Merkmale gehabt haben muß. Rational im Sinne der entsprechenden Theorie waren sie aber nicht.

Für einen z. B. an Guido geschulten Betrachter erscheint Reginos Problem dennoch eher abwegig, denn die *finalis E* ist beiden Tonarten gemeinsam, so daß allein der Ambitus ra-

Und mit Linienzügen, konstruiert nur mit Lineal — und nicht einmal mit Zirkel — wird man auch nicht den Typ einer Melodie dieser Gattung erzeugen können.

So sehr in der Sichtweise von M. Haas seine Entdeckungen die in ebenfalls seiner Sichtweise so veraltete traditionelle mediävistische, insbesondere choralistische Musikwissenschaft zu erschüttern geeignet sein könnten oder sollten, Verf. kann, wie man ihm wohl einräumen muß, auch bei „eingehendstem“ Bemühen um die Haas’schen Erkenntnisse und Vorstellungen keine Möglichkeit zu deren Konkretisierung, ja zu einer erfolgreichen rationalen Konstruktion ihrer Aussage erkennen, und muß daher auf dem Pfad der gewählten nach Haas so veralteten Methode verharren. Vielleicht ist das ja das Schicksal jedes so genialen Neuansatzes, nur ob der von M. Haas dies wirklich ist, das zu beurteilen sei denen überlassen, die daran glauben können. Man könnte vielleicht aber auch einmal versuchen, Musikwissenschaft wieder als Wissenschaft anzusehen, bei klarer Erkenntnis dessen, was bei Kunstbetrachtung nicht mehr rational erfaßbar ist; dies wird hier zu tun versucht.

tionales Kriterium der Zuordnung zu authentischer oder plagaler Tonart sein kann. Regino hat diese Ebene der Rationalität nicht erreicht, wie er überhaupt die von Aurelian zum ersten Mal faßbar vorgegebene Verbindung zwischen rationaler Theorie und Choralpraxis nicht erreicht hat, hier noch Aurelian, nicht aber etwa Hucbald vergleichbar.

AR mit seiner konsequenten Betonung des oberen Gerüsttons *a* konnte aus gestaltmäßigen Gründen seine Tonartzuordnung durchführen — Greg hätte hierzu aber im letzten Abschnitt sozusagen auch noch die ambitusmäßige Berechtigung geben können; wenn AR diese ästhetisch wesentliche Bildung nicht kennt, wird man nicht gerade dazu ermuntert, Greg als direktes Vorbild von AR zu betrachten.

3 Die Int. *Eduxit eos* und *Eduxit Dominus*

3.1 Zum Int. *Eduxit eos*

Etwas anders scheint die Situation im Int. *Eduxit eos* zu sein, von dem Regino feststellt, daß er im 4. Ton beginne, aber im 8. schließe, Greg richtet sich nur nach dem Anfang, setzt also den 4. Ton, wogegen AR, zwar auch unter Nutzung einer typischen Schlußformel, *E plag.*, zudem aber noch transponiert gibt (nach Turcos Ausgabe ist offenbar nur eine Fassung von AR untransponiert, S. 110, die „dann“ aber auf *F* ihre *finalis* findet), d. h. AR schließt auf *h*, was im folgenden Beispiel wieder „rückgängig“ gemacht wurde — ohne daß ein Grund für eine Transposition leicht zu finden wäre:

E-duxit eos Dominus in spe, alleluia:

et inimicos eorum operum it mare,

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. Both staves contain square notes on a four-line staff. The text 'al-le-lu-ia al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.' is written below the staves, with the notes aligned to the syllables. The AR notation shows a more complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, while the Greg notation is simpler, using mostly quarter and eighth notes.

Ein paar Merkwürdigkeiten sind zunächst zu erwähnen, einmal, daß der Anfang in AR formelhaft ist, wie die Introitus *Accipite iocunditatem* (untransponiert überliefert!) wie auch *Cantate Domino* (transponiert, s. im Index) zeigen — es gibt in AR noch andere Formeln für die Int. dieser Tonart; Greg kennt hier keine Verwandtschaft. Überraschend ist dagegen, daß AR für den Int. *Eduxit Dominus populum*, das da der *finalis F* zugeordnet ist, die gleiche Anfangsformel verwendet — dies aber auch Greg tut²¹⁶; hierfür ist zweifellos das gleiche Anfangsverb verantwortlich, hinzu kommt noch die liturgische „Nähe“, d. h. die zeitliche Nähe im liturgischen Ablauf. Daß AR mit der gleichen Formel noch die Int. *Exultate Deo* und *Cibavit eos* versieht, ebenfalls „trotz“ der anderen Tonart²¹⁷, erscheint ebenfalls bemerkenswert, weil Greg da diese Formelhaftigkeit nicht kennt, Greg also tatsächlich des gleichen Anfangs wegen „zitiert“; dies kann man wohl in dem Sinne deuten, daß hier Greg wie AR eine jeweils selbständige Entwicklung genommen haben, d. h. das „Zitat“ in Greg nicht Parallele der betreffenden initialen Formelhaftigkeit in AR sein dürfte. Die tonale Bindung wird durch solche „wandernden“ „Zitate“ natürlich nicht aufgehoben, d. h. man muß tatsächlich von einem „Zitat“ sprechen, was in AR nicht der Fall sein dürfte, wo es sich eben um eine auf die Betonungsfolge bezogene Wendung handelt.

Man kann also sicher, wenn man dies aus bestimmten Gründen will, in AR eine gewisse Dominanz formelhafter Wendungen erkennen, wobei man bei den letztgenannten Introitus, *Cibavit* und *Exultate Deo* natürlich fragen muß, warum der Redaktor oder Komponist, d. h. derjenige, der diese Formelgleichheit zu Anfang wählte, überhaupt auf die Idee gekommen ist. Als ursprünglich und textlich verständlich kann man wie gesagt die in beiden Fassungen verbürgte Gleichheit zwischen *Eduxit Dominus* und *Eduxit eos* anführen; dies ist nicht unabdingbare, aber mögliche Praxis, die man somit als auch der Urfassung eigen bewerten muß.

²¹⁶Allerdings ist ersichtlich die Wendung in Greg sehr viel „eingängiger“, deklamatorisch eingestellte Deuter könnten hier ein direktes Übernehmen einer hypothetischen Aussprache sehen wollen. Von Interesse ist aber, daß die betreffende Wendung in beiden Fassungen den Akzent nutzt.

²¹⁷Die auf *F* schließende Version des Int. *Eduxit eos* in der Überlieferung von AR, deren Schluß Turco explizit anführt, scheint die Schlußrufe zu nutzen, eine ganz andere, erst ganz zum Schluß in die typische Kadenz des 6. Tons in AR mündende Melodie anzubringen. Mit dieser gänzlich anderen Melodieführung ist die Möglichkeit einer Begründung der transponierten Notierung der zwei anderen Überlieferungen aus „unzulässiger“ Chromatik o. ä. aufgehoben; der Komponist konnte hier auf das offenbar bestehende Problem dadurch reagieren, daß er den Text dazu gebraucht, einfach einen anderen Schluß zu komponieren, es gibt sozusagen keine Stelle, aus deren Beschaffenheit man auf das doch wohl bestehende, wahrscheinlich „chromatische“ Problem direkt schließen könnte.

Die anderen Int. der *finalis F* dagegen könnte man als hinsichtlich des Anfangs mit *Verb + Objekt* vergleichbar ansetzen, was man auch für die Anfänge der Int. (der *finalis E*) *Accipite iocunditatem* und *Cantate Domino* sagen kann; ein Erklärungsversuch, der angesichts der ganz anderen Anfangsformel des Int. *Exaudi Domine* in AR nicht ganz einfach erscheint, wenn man nicht tatsächlich eine wirkliche Abgrenzung zur Folge *Verb + Vokativ* voraussetzen will, was nicht ganz ausgeschlossen ist. Man wird diese von Greg nicht bestätigten Parallelisierungen, die vielleicht rational aus dem Text zu begründen sind, also als spezifische, gegenüber der Urfassung, deren Voraussetzung hier einmal erlaubt sei, sekundäre Leistungen von AR ansehen müssen. Und tatsächlich muß AR zwischen Entstehung und für uns greifbarer Überlieferung ja auch einige Zeit gehabt haben. Die Vorstellung, daß solche, wie dies ein AR direkt aus Greg ableitender neuerer Autor nennt, *Vereinheitlichungen* ein Beweis dafür sein müßten, daß AR tatsächlich und auch noch direkt von Greg abstammen müsse, daß also einmal eine Individualisierung in Fränkischer Redaktion mit absoluter Sicherheit auszuschließen, zum anderen aber solche wahrscheinlich sekundären Veränderungen, Verformelungen, eben als sekundäre Erscheinung gedeutet ein Grund für die Annahme sein müßten, daß AR grundsätzlich später als Greg und dann auch noch nur als Ableitung aus diesem entstanden sein müsse, ist natürlich unhaltbar — denn, zu erwartende, im angeführten Sinne sekundäre Veränderungen in AR sind gerade kein Beweis dafür, daß Greg die Urform gewesen sein müsse; solche Veränderungen und sekundären Eingriffe sagen über eine genetische Relation beider Fassungen zueinander überhaupt nichts aus, weil es sich um unabhängige Erscheinungen handelt.

Das bedeutet aber, daß man solche Fragen, wenn sie überhaupt sinnvoll zu stellen und zu lösen sind, nur im Einzelfall zu diskutieren wagen kann. Und da fällt im vorgestellten Fall natürlich die Anzahl der Alleluias auf: Daß in Greg die Anzahl komponiert ist, beweist anschaulich eine Formtechnik, die rein musikalisch zu begründen sinnvoll erscheint; der Schluß des ersten *alleluia* erscheint als Anfang, sozusagen in Kurzfassung, des dritten *alleluia*. Man findet hier eine Art Kurzrekapitulation des ersten *alleluia*, dem sich dann ein dezidiert tonaler Schluß anschließt — dies allerdings zusammen in einem, dem letzten, *alleluia*. Daß Greg auch mit diesen drei Rufen etwas wie tonale Spannung einsetzt, ist offensichtlich, wenn der erste Ruf mit *D*, der zweite mit *F* und der letzte, wie nicht anders zu erwarten, mit *E*, der Tonika abschließt — es handelt sich um ein oft auch sozusagen „im Kleinen“ geläufiges Prinzip, nämlich das der „Umschließung“ und damit „Einkreisung“ des Zieltons, meist der Tonika. Daß hier ein ganz anderer ästhetischer Sinn der Musik gegeben ist als in AR, wird hoffentlich jedem Hörer oder Betrachter — welchen konkreten Geschlechts auch immer — klar sein: AR schließt zweimal, recht einfallslos auf der Tonika; ein Beweis dafür, daß AR — angeblich — von Greg abstammen müsse? Es ist höchstens ein Hinweis darauf, daß AR wesentlich weniger fähig ist, größere Melodieverläufe gestaltmäßig zu planen.

Die Frage danach, welche Fassung einer ältesten Urfassung am nächsten kommen könnte, oder gar welche Fassung man von welcher abstammen lassen sollte, ist kaum zu beantworten: Greg komponiert die drei Rufe so, daß an der Gegebenheit eben von drei Rufen nicht zu zweifeln ist, die Dreierheit erscheint maßgeblich in der Komposition. Daß AR aus welchem

Grund auch immer diese Konzeption bei einer — angeblichen — Abstammung von Greg so vollständig verändert und zudem noch durch Auslassen eines der drei *alleluias* besonders verziert haben sollte, wäre ersichtlich eine nicht zu beantwortende Frage. Mit einiger Mühe könnte man den letzten Ruf in AR als Ausweitung des ersten bewerten: Die Ambitus sind gleich, so daß das gleiche Gerüst jeweils weniger, im ersten Ruf, oder mehr ausgeziert sein könnte (die auf *F* endende Fassung von AR geht anders vor, wenn der erste und zweite Schlußruf gleichartig beginnen, aber verschieden enden; auch hier wird jeweils nur die *finalis F* als Schlußton erreicht und beide Rufe werden melismatisch gleichmäßig vertont; „tonale“ Spannung wie für Greg typisch findet man nicht). Man würde in der Tat in AR ästhetisch eine gewisse Mühe haben, hier kompositorisch einen Grund für einen dritten Ruf zu finden; nochmals ein — ausgezierter — Kadenzgang von der *tuba a* zur *finalis E* hätte ästhetisch keinen Sinn; natürlich sind solche Argumente nicht vollständig rationalisierbar, weil der Choral, ausweislich Augustin, musikalische Kunst darstellt, kann man aber auf sie auch nicht einfach verzichten. Die beiden Fassungen widersprechen sich hier (zur Parallele des Int. *Eduxit Dominus* mit seinen in beiden Fassungen jeweils nur zwei Schlußrufen s. u.).

Die Frage nun, warum AR transponiert notiert²¹⁸, ist ersichtlich aus der im Beispiel durchgeführten „Rücktransposition“ in die Lage von Greg nicht zu beantworten: Wenn man *E* nach *h* transponiert, kann der einzige Grund dafür die Vermeidung des vielleicht als „unnatürlich“ bewerteten *b* als Tritonus über der Tonika *E* sein — für solche Bewertungen gibt es nicht nur bei Zisterziensern konkrete, allerdings auf den Gregorianischen Choral bezogene Zeugnisse; *h* hat diesen Tritonus ganz „natürlich“ in *f*. Nun weist Greg ja zahlreiche Stellen mit *b* auf; an der Stelle jedoch, an der, der überlieferten Vorzeichensetzung zufolge, *b* und *h* in sehr geringem Abstand aufeinander zu folgen scheinen, *et inimicos eorum*, verschiebt AR die mit Greg fast identische Melodie um einen Ganzton nach unten, so daß der Ton *b*, bzw. in der überlieferten Transposition der Notierung in AR der Ton *f*, gar nicht auftreten kann — die Transposition ist also überflüssig, bzw. überliefert wird zwar die Transposition, die einen „natürlichen“ Tritonus über der *finalis E* liefert, also die Transposition nach *h*, aber diese Transposition ist überflüssig gemacht durch eine Verschiebung der inkriminierbaren Stelle — daß AR damit auch die tonräumlich dynamische „Überbietung“, die für Greg an dieser Stelle charakteristisch ist, nicht mitmachen kann bzw. sie ausmerzen muß, ergibt sich zwangsläufig: Dann hätte man ja wieder den Tritonus über der *finalis h*; und zu beachten ist auch, daß gerade an dieser Stelle mit der Tonfolge (untransponiert) *GE G B* die Wirkung des Tritonus fast unvermittelt eintritt; daß dieser Effekt AR gestört haben mag, ist somit erklärbar²¹⁹.

Auch in Greg ist der Ambitus des Int. *Eduxit eos* gering, in AR ist er mit einer Quint (Ergebnis der angesprochenen Verschiebung, die den Ton *D* ergibt) noch geringer. Man wird hier also vielleicht folgern können, daß AR eine ursprüngliche Fassung mit Tritonus kannte, die auch Grund der Transposition gewesen sein dürfte — also eine Phobie gegenüber *b/h* —,

²¹⁸Und für eine solche Frage „reichte“ es natürlich aus, wenn wenigstens eine Fassung von AR transponiert aufgeschrieben wird; hier werden zwei der Fassungen mit *h* abgeschlossen.

²¹⁹Im Int. *Misericordia Domini* findet man in Greg die normale Lage in Bezug auf die *finalis E*, an zwei Stellen steigt die Melodie da über die sonst strikt eingehaltene obere Grenze hinaus, nämlich in den beiden Schlußrufen: Das erste *alleluia* reicht bis *c*, das zweite bis *b*:

was dann in einem zweiten Schritt durch Verschiebung sozusagen rückgängig gemacht wurde, ohne daß der Autor dieser Verschiebung die damit gegebene Überflüssigkeit der Transposition rückgängig gemacht hat. Es wären also zwei Schichten der Notation von AR wenigstens als heuristische Möglichkeit zu beachten, so daß man hier einmal auch annehmen könnte, daß Greg der Urfassung näher steht.

Die von Regino festgestellte „Bitonalität“ scheint mit den Manipulationen der Melodie in AR keine Verbindung haben zu können, denn Regino geht nur auf Anfang und Schluß ein, wobei er den Anfang entsprechend der „modernen“ Überlieferung als 4. Ton bestimmt. Rein intervallisch gesehen, erscheint diese Klassifizierung gar nicht so trivial, denn die *finalis* erscheint erst, und — immerhin in St. Gallen *lang* — mit dem *alleluia*; sonst ist der Ton geradezu sorgfältig vermieden.

Das Problem mit Reginos tonalem Problem aber besteht darin, daß die Überlieferung in Greg eine tonale Deutung des Schlusses im 8. Ton, also auf *G* unverständlich ist: Auch die Bewertung von Schlußwendungen von Int. des 8. Tons läßt nicht erkennen, wo und wie die Schlußbildung, die drei *alleluia* ein Merkmal enthalten könnten, das auf den 8. Ton hinwies: Eindeutig ist der „Plagalschluß“ schon durch die oben beschriebene Anlage der Binnenkadenzen, *D - E - F*; von der diatonischen Struktur her ist hier kein Hinweis auf einen 8. Ton zu sehen. Auch die üblichen Schlußwendungen im Int. dieses Tons, wie z.

AR

Greg

al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Es ist nicht undenkbar, daß in Greg statt des Höchsttons *c* ursprünglich der Ton *h* gesungen worden sein könnte; St. Gallen allerdings beweist mit seinen Zusatzbuchstaben klar, daß zur Zeit von *Einsiedeln 121* mit Sicherheit *c* gesungen wurde.

Zur Abwechslung sei AR hier in der überlieferten Transpositionsanlage wiedergeben, daß also *c* in AR *F* in Greg entspricht. Das erste *alleluia* könnte in AR und Greg parallel sein — mit der Ausnahme, daß AR nur die Quart über der *finalis* erreicht, Greg hätte aber ein *g* gesprochen; Vergleichbares gilt für den zweiten Ruf, nur daß hier die Unterschiede beider Melodien erheblich sind; der Höchstton von Greg wird in AR aber ebenfalls nicht erreicht. In Greg kann man diese Folge von Höchsttönen in Relation zum vorausgehenden Melodieverlauf als auffälligen Effekt, geradezu in Bezug zur Freude des Alleluia verstehen, Steigerung des musikalischen Aufwands, hier die Tonhöhe (und die Melismatik), in Relation zum Text sehen. Diese Deutung ist nicht notwendig, der Effekt in Bezug auf die vorangehenden Teile, die von *D - a* reichen, und insbesondere zum Schluß des direkt vorangehenden Teils, der mit *D* schließt, ist eindeutig. Wenn also AR gerade darauf „verzichtet“, erscheint die Melodie in ihrem geringen Ambitus ästhetisch „reduziert“. In Übereinstimmung mit den anderen Beispielen solcher Transposition nur in AR muß man die Möglichkeit zweier Schichten voraussetzen, einmal eine Transposition wegen „störendem“ *b*, danach eine Ambitusreduktion, die sich vielleicht am Tritonus zur *finalis* stört, dennoch an der Transposition aber nichts ändert, also vom notierten Text ausgegangen sein muß. Man kann diese Frage natürlich endgültig nur mit Vergleich aller Fassungen von AR lösen; hier sei nur auf das Problem hingewiesen.

B. *aG GFaFG GaG G* oder *G aha G aaG* lassen nicht erkennen, wie hier eine Nähe zum betrachteten Int. hergestellt werden könnte. Es bliebe als einzige Möglichkeit solcher Art die Schlußbildung im Int. *Spiritus Domini*, der immerhin auch mit drei *alleluias* schließt (mit musikalischem „Reim“ zwischen dem letzten Ruf und dem Binnen-*alleluia*; darf oder soll man eigentlich übersehen bzw. überhören, daß eine vergleichbare Wendung sowohl auf *Spiritus*, auf *alleluia* des Binnenrufs, und damit auch ganz am Schluß begegnet, soll das nur Zufall sein?)²²⁰:



Die zwei Anfangsalleluia haben nichts mit den entsprechenden im Int. *Eduxit eos* zu tun, so daß als Parallele nur der letzte Ruf in Frage käme. Und hier findet man „wenigstens“ den *torculus FaG*, also mit Terzsprung, der dem *EGF* entsprechen könnte; weil hier aber schon die Lage zur Tonika anders ist — einmal Ende auf der Tonika, hier Ende auf dem Superton *F* — bietet auch diese Parallele keinen rechten Trost, ganz abgesehen von den damit verbundenen anderen intervallischen Verhältnissen. Hinsichtlich der relativ tiefen Lage der drei Rufe kann man die Zuweisung des Schlusses des Int. *Eduxit eos* zu einer plagalen Tonart verstehen, wie aber zur *finalis G*? Wesentlich anders als die Liniennotation läßt sich auch die Neumenschrift nicht verstehen, abgesehen natürlich von eventueller Chromatik bzw. überhaupt von intervallischen Angaben: *torculus + strophicus + clivis* ist mit dem Schluß des Int. *Spiritus Domini* nicht vergleichbar²²¹.

²²⁰AR kennt eine ganz andere Melodie wie auch eine andere Disposition des Aufwands: In AR wird das letzte Alleluia mit dem größten musikalischen Aufwand vertont, was für AR nicht typisch ist.

²²¹labelrisp In diesem Int. wird die formstörende Rolle der Tropen deutlich erkennbar, wenn in einigen der erste der Schlußrufe durch einen Tropeneinschub von den anderen getrennt wird, vgl. z. B. die Edition von G. Weiß, *MMM* III, S. 367.

In seiner Anwendung einer in Int. des 8. Tons beliebten Schlußwendung, die sowohl als Binnen- wie auch als Gesamtschluß Verwendung findet, vgl. die Int. *Lux fulgebit*, Gesamtschluß, wie auch die Int. *Dum medium silentium* oder *Domine ne longe*, erscheint der Int. *Spiritus Domini* nicht ganz trivial. Auch im Inneren findet man die Wendung, immer mit Schlußton auf der Tonika *G*, z. B. im Int. *Benedicta sit*, auf *indivisa Unitas*, oder im Int. *Invocabit me* auf ... *eripiam eum et glorificabo eum: longitudine dierum adimplebo eum*, vgl. Anm. 257 auf Seite 482.

Der angesprochene Int. *Spiritus Domini* gibt in der Anwendung der Wendung wie gesagt einige Probleme auf: Daß die Wendung nur in Inneren erscheint, könnte man auf eine Dominanz des musikalischen „Reims“ von Binnen- und drittem Schlußruf zurückführen, die dann sozusagen sekundär die entsprechende Wendung ganz am Schluß ausgeschlossen haben müßte — warum sollte dies nicht möglich sein?

Von größerem Interesse ist jedoch, daß die Wendung einmal syntaktisch falsch erscheint, auf *et hoc quod continet omnia, scientiam*; auch die Melodie von AR kennt hier eine Art Kadenz und Neuanfang auf *omnia* — auch wenn AR wie auch Versionen von Greg ... *omnia scientia ...* schreiben, wird man derart schlechte Lateinkenntnisse kaum voraussetzen dürfen, daß also irgendjemand jemals den Reim als Grund für eine falsche Inzisionssetzung angesehen haben könnte, ist für die Zeit

Es bliebe also nur die Annahme, daß Regino auch hier Chromatik erlebt hat, die nicht mehr faßbar ist — nur müßte dann eine Folge wie *E Fis Gis a h/b* vorliegen; immerhin setzen St. Gallen und Metz zum Schluß keinen *pressus*, hier müßten aber weitere Hss. geprüft werden, außerdem ist die Opposition *pressus – clivis* nicht so eindeutig, daß man daraus weitgehende Schlüsse ziehen dürfte. Sicher wäre so „exotische“ Chromatik nicht völlig undenkbar, nur zu Ende einer Melodie hat man damit Schwierigkeiten, außerdem müßte die Ausmerzung so restlos geschehen sein, daß keine Spur mehr zu finden ist. Die Wahrscheinlichkeit solcher völlig hypothetischen Annahmen ist ersichtlich nicht abzuschätzen — Regino gibt auch hier ein Rätsel auf.

Daß die Melodien parallelierbar sind, ist wahrscheinlich; beide nutzen den ersten Akzent, Greg als Höhepunkt mit folgendem Abstieg, AR als Melisma. Auch der zweite Akzent wird musikalisch genutzt, in AR wird zum ersten Mal der Höchstton des Abschnitts erreicht, *a*, der dann wieder, klar im Typ eines durch Akzentbeachtung etwas aufwendiger gestalteten Rezitativs, auf *Dominus* folgt: AR beginnt also mit Rezitativ, das nur durch das, nicht ganz untypische kleine Melisma auf *Eduxit* initiale Funktion zugeordnet erhält. Wie anders geht Greg, ebenfalls ersichtlich von rezitativischer Grundstruktur vor: Der Akzent auf *Eduxit* wird genutzt, um einen danach folgenden echten initialen Aufstieg wirksam als Teil der Melodie selbst erleben zu lassen: Mit *Eduxit eos ...* beginnt ein echter initialer Aufstieg, der zuerst auf *Dominus* den ersten Höchstton erreicht, um mit dem nächsten Akzent nochmals tonräumlich zu steigern: mit *in spe* wird der absolute Höchstton erreicht — da, wo Greg etwas einfältig nur rezitiert. Durch diesen Höchstton wird in Greg natürlich auch der Einsatz des Schlußrufs von der Lage der Tonika aus wesentlich effektvoller, ohne daß hier, wo auch AR aufwendiger gestaltet, ambitusmäßig eine Veränderung notwendig war. Man wird auch die Melodie dieses Binnen*alleluia* als Umspielung des Rezitativs auf *G* ansehen können, und damit eine Merkmal auszuschließen. Noch unterhaltsamer aber wird es, wenn man sieht, daß der Gestalter dieses Int. die Wendung noch einmal, nun syntaktisch korrekt, aber auf „falscher“ Tonhöhe gesetzt hat, wobei die Verschiebung um einen Ganzton keine intervallische Veränderung bedingt (auf AR kann hier verzichtet werden, die Melodie ist zu verschieden):

Spi-ri- tus Do-mi- ni ...

et hoc quod con- ti- net om-ni- a, ...

Wird *continet omnia* als eine Art Binnenzäsur gesehen, in der das letzte Wort bereits wieder die *tuba* erreicht, oder liegt ein Fehler vor? Ist das Erscheinen der Wendung auf *Domini* mit Schlußton *F* gegenüber dem üblichen *G* ein Schreibversehen, das Teil der Melodie geworden ist, oder liegt eine ganz bewußte, individuelle und originelle Nutzung vor, die sozusagen auf recht lange Strecke eine *ouvert-clos* Struktur ansetzen will? Musikalisch sinnvoll ist die Melodie in ihrer jetzigen Form sicher; wer wollte also behaupten, daß sie in der im Gradualbuch überlieferten Form nicht kompositorisch gewollt worden sein kann oder darf?

der Urfassung annehmen können — warum nun sollte nicht Greg eine, ästhetisch sinnvolle, Individualisierung der mit AR gleichen Ausgangssituation sein dürfen?

Und wie effektiv ist die bereits angesprochene „Überbietung“ des Ambitus nach oben im folgenden Abschnitt, auf *et inimicos* ,...: Nur Greg erreicht diesen Höchstton, und charakteristisch für den Umgang mit solchen Extrema, nur einmal, nur hier, womit eine Planung des Gesamtablaufs in Greg kaum widerlegbar erscheint; so komponiert man nicht zufällig, singt halt mal da einen Höchstton, dann aber wieder nicht. Solche Deutung verbietet sich angesichts der klaren und weitreichenden Disposition in Greg (man könnte übrigens fragen, ob auf *inimici* vielleicht *h* zu singen war; SemantikerInnen können hier sicher tiefste Erkenntnisse ablesen, was die „theologisch notwendige“ Heraushebung der *inimici* bedeutet, es reicht aber, sich über den musikalischen Sinn des Melodieverlaufs einmal klar zu werden)²²². Greg allein bereitet im zweiten Teil dieses Abschnitts die tiefe Lage der Schlußrufe vor, mit Kadenz auf der Tonika, womit das „Andere“ der Rufe rein musikalisch herausgehoben wird; AR rezitiert weiter, warum sollte dies nicht der Urfassung näher gestanden haben?

3.2 Zum Int. *Eduxit Dominus*

Ärgerlich für den, der nun aus dem Gegensatz zwischen Zwei- und Dreizahl der *alleluias* zu Ende des Introitus Milch und Honig für die These einer genetischen Abhängigkeit etwa AR von Greg ziehen wollte, ist nun der Umstand, daß der, in beiden Fassungen mit musikalischem Zitat arbeitende Int. *Eduxit Dominus* in Greg genau wie AR nur zwei *alleluias* zum Schlusse kennt — was soll man da sagen? Man kann sich wundern und zusätzlich noch darüber staunen, daß AR seine Melodie mit der *finalis F* singt, Greg aber mit der *finalis G*, wodurch ein totales Durcheinander zu herrschen scheint, das auch keinen Anhalt für a priori Wissen um jeweilige genetische Abhängigkeiten einer der beiden Fassungen von der anderen erlaubt — und Regino hat zur Tonalität dieses Introitus nichts zu sagen. Vielleicht läßt ja ein Blick auf die Melodien eine Interpretation der kompositorischen Behandlung insbesondere der Rufe zu:

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 notes and stems. The AR line is consistently higher in pitch than the Greg line. The Greg line ends with a cadence on a lower note, while the AR line continues with a higher note.

E- du- xit Do-mi-nus po-pu-lum su- um in ex-sul-ta-ti-o-ne,

²²²Die Wendung auf *Eduxit* und *et inimicos eorum* ist intervallisch identisch, was die Frage nach dem Grund der Transposition in AR noch schwieriger macht.

al-le-lu-ia et e-le-ctos su-os in lae-ti-ti-a,

al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Betrachtet man zunächst AR allein, dann fällt auf, daß ein Grund zur Transposition (nach Turco, l. c., S. 111, in allen Fassungen von AR), nicht erkennbar ist; daß man eine Transposition von *F* nach *c* voraussetzen muß, ergibt sich daraus, daß zur Zeit der Aufzeichnung das „Dogma“ der acht Tonarten dominant war: Eine Setzung anderer, zusätzlicher *finale*s ist auszuschließen, d. h. man muß von der Intention des Notators auf eine Transposition schließen. Deren Zweck aber könnte nur, was in AR nicht selten zu beobachten ist, der Vermeidung des Tons *b*, also seiner Auffassung als nicht zulässig durch den Notator, dienen. Für solche Auffassungen gibt es gerade in der „Gregorianischen“ Theorie²²³ viele Hinweise, die man immer noch am besten aus G. Jacobsthals Arbeit erfährt, einem wirklich musikwissenschaftlichen Werk. Wie in anderen Beispielen zu sehen, läßt die überlieferte Melodiegestalt nicht den geringsten Grund für eine Transposition erkennen. Im vorliegenden Beispiel ergibt sich dies aus dem auffallend geringen Ambitus, der den *b* zu repräsentieren geeigneten Ton *f* gar nicht auftreten läßt — ein Blick auf Greg weist darauf hin, daß dies nicht notwendig der gemeinsamen Herkunft entsprochen haben muß; es ist also nicht undenkbar, daß in einem sekundären Schritt auch der Ton *f* ausgemerzt wurde: In Greg tritt er zweimal als sehr effektvoller Höchstton im ersten Abschnitt auf.

Noch komplizierter wird das Problem der tonalen Klassifikation nebst Transposition in AR, wenn man Greg betrachtet, denn da stimmt die Lage bis auf die Schlußrufe genau mit der von AR überein, ist also untransponiert identisch mit der notwendig als transponiert aufzufassenden Fassung von AR²²⁴.

²²³Verf. hofft, daß die Anführungszeichen beachtet werden; er postuliert damit nicht, daß es eine genuin dem Gregorianischen Choral seit seiner Entstehung eigene Theorie gegeben habe oder sonstigen Unsinn, den böswilliges „Mißverstehen“ aus dieser Formulierung ableiten könnte: Die mittelalterliche Musiktheorie, die zunächst im Frankenreich entstanden, dann auch im Süden herausragende Vertreter findet, ist durchweg auf den Gregorianischen Choral bezogen; nur dies ist gemeint! AR hat keine Theorie „erzeugt“, was vielleicht auch nicht so ganz ohne Interesse ist.

²²⁴Ob man den Umstand, daß die Schlußbildung des Int. *Eduxit Dominus* in AR nicht mit der Standardformel übereinstimmt — die für die Introitus dieser Tonart eigentümlich ist: *FGaGaGFG*

Ist beim Int. *Eduxit Dominus* der Unterschied beider Fassungen nicht so, daß man von absolut oder grundlegend verschiedenen Fassungen sprechen muß²²⁵, so ist der Unterschied beider Fassungen im Fall des Int. *Cibavit* so groß, daß man von einer Parallele nicht sprechen kann — ein Hinweis darauf, daß AR sekundär die Melodie des Int. *Eduxit Dominus* auf den Int. *Cibavit* überträgt, oder eine grundsätzliche Neukomposition in Greg, weil die Melodie des Int. *Cibavit* zu trostlos für den liturgischen Anlaß erschien? Beides ist denkbar, und nur, wer von vornherein klar weiß, daß AR direkt von Greg abstammen muß, wird hier eine sekundäre *Vereinheitlichung* sehen können, wer sich da nicht sicher ist, ja wer solche genetische Alternativen von vornherein für inadäquat hält, der wird eine solche Sicherheit nicht haben können; er müßte z. B. auch fragen, warum eine doch recht interessante Melodie wie die des Int. *Cibavit* bei einer — angeblichen — Ableitung von AR aus Greg durch ein so trostloses Gebilde ersetzt worden sein soll, das höchstens durch die ebenfalls nicht gerade heraushebende Gleichheit des Anfangs von Binnen- und erstem Schluß**alleluia**, in AR, etwas an Formcharakter gewönne, wenn es sich nicht um eine typische Form handelte, die dann eher auf Einfallslosigkeit weist; man könnte dann nur eine grundsätzliche schwere Gedächtnisschwäche der Römischen „Bearbeiter“ als Grund solcher Vereinfachung — eben bei der Annahme einer angeblichen Abstammung AR, auch noch direkt, aus Greg — anfügen können. Vielleicht verzichtet man besser auf solche Fragen, um sich zunächst einmal den gegebenen Unterschieden zu widmen, hier also der Frage, was im Fall des Int. *Eduxit Dominus* Merkmal der vorauszusetzenden Urfassung gewesen sein könnte.

Es ist ja nicht unauffällig, daß Greg einen mit (bis auf die Melodie der Rufe) dem Umfang einer Sext, *a – f*, nur etwas auffälligeren Gesamtambitus gerade mit dem Einsatz der Rufe deutlich erweitert — und daß das vorauswirken kann bis auf das letzte Wort des Textes, *laetitia*²²⁶, ist angesichts der Fähigkeit zur Gesamtplanung in Greg nicht erstaunlich: Die

GGF entspricht im Int. *Eduxit Dominus* die Tonfolge (rücktransponiert!) *FGaGaGa GGF*, d. h. es fehlt die unterstrichene Tonfolge —, in dieser Hinsicht beachten sollte, ist fraglich: Die Parallele der Vertonung der beiden *alleluia*-Rufe im Int. *Cibavit*, wo Greg wieder drei Rufe aufweist, läßt eher ein Schreibversehen im Int. *Eduxit Dominus* in AR vermuten. Um zur Komplexität des Verhältnisses zwischen AR und Greg beizutragen ist wie bemerkt der Int. *Cibavit* in Greg dem 2. Ton zugewiesen, in AR der gleichen Tonart wie der Int. *Eduxit Dominus*; nicht einmal die jeweilige Differenz der Tonartzuordnung bleibt konstant.

²²⁵So könnte man die Melodieführungen auf *populum suum* in Greg als Ausgestaltung einer AR nahestehenden Vorgabe interpretieren; den musikalischen „Reim“ in Greg zwischen dem Schluß des Binnenmelismas und des unmittelbar folgenden Abschnitts, *electos suos* kennt ebenfalls nur Greg, so daß man auch hier durchaus eine sekundäre formale „Symmetrisierung“ einer AR näherstehenden Fassung annehmen könnte. Daß Greg den Anfang anders gestaltet, vor allem durch Hereinnahme der tiefen Lage, muß man nicht notwendig als Nichtvergleichbarkeit bewerten, sondern könnte darin auch eine Folge der Ökonomie im Umgang mit Extremtönen in Greg sehen: Der Höchstton wird später erreicht als in AR; außerdem nutzt der Komponist von Greg den Halbton, *def*; es ist also nicht auszuschließen, daß man auch für diese Melodie eine gemeinsame Vorgabe voraussetzen kann, die in Greg allerdings spätestens ab *in laetitia* verlassen wird — kann man die um einen Ton verschobene Lage auf *electos suos* als bewußte Wendung in Greg sehen? Turco klassifiziert die Melodien als unvergleichbar. Natürlich stellt sich dann die Aufgabe einer Begründung des hier so großen Unterschieds beider Fassungen — vielleicht ein Ergebnis anderer tonaler Zuordnung, d. h. der Zuordnung zu einer anderen Psalmodieformel.

²²⁶Daß in AR mit der Anfangswendung identisch begonnen wird, nicht in Greg; wie man im Int.

akzenttragende Silbe wird mit dem *porrectus flexus chca* versehen, der, wenigstens in St. Gallen identisch notiert, im ersten *alleluia* vor Schluß wiederkehrt. Auch tonal zeigt Greg mit dem Schluß auf *a* die übliche Disposition.

Cantate Domino in AR sieht, kommt öfter vor: Da findet man die Initialwendung auf dem letzten Wort des Textes *Dominus* vor dem zweiten Binnenalleluia, wie auch kurz davor auf *mirabilia fecit*, allerdings jeweils nicht auf der akzenttragenden Silbe — bemerkenswerter Weise in einer gewissen formalen Parallele in Greg, wo sogar weitergehend *Cantate Domino* gleich vertont ist mit *fecit Dominus* (abgesehen von der initialen tiefen Ausgangsbasis zu Anfang), wo also eine Parallele im Text musikalisch genutzt wird: Im Int. *Cantate Domino* kann man diesen, recht ausgedehnten musikalischen „Reim“ nur in Greg als musikalische Reaktion oder Nutzung der textlichen Vorgabe zur Formgestaltung erklären, die Floskelwiederholung in AR ist dagegen textlich völlig unbegründet, denn *Cantate Domino* ist nicht vergleichbar mit *fecit Dominus* — könnte hier Greg nicht eine eher „unbrauchbare“ Vorgabe in entsprechender Weise „symmetrisiert“ haben? Eine Fassung in AR transponiert, eine schließt untransponiert auf *E*, und die dritte schließt mit *F*, bleibt aber sonst offensichtlich in „Originallage“. Angesichts des geringen Umfangs bereitet diese Überlieferungsverschiedenheit in AR Probleme. Als mögliche Lösung bietet sich wieder die Vermutung eines doppelten Eingriffs an: Insbesondere auf *mirabilia* wird erkennbar, daß AR den Höchstton von Greg, *b*, nicht nutzt; vielleicht also wurde der Höchstton einmal durch Verschiebung um einen Ton nach unten, zum andern durch Transposition ausgemerzt, was aber irgendwann und irgendwie miteinander vermischt worden sein könnte; auch die Entscheidung für eine *finalis F* kann durch eine solche „Fehlerhaftigkeit“ des *synemmenon* ausgelöst worden sein; eine endgültige Erklärung erscheint aus den hier angesprochenen Beispielen nicht ableitbar zu sein.

The image displays three musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) chant notation. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The text of the chant is written below the staves.

Example 1: The text is "Can-ta- te Do-mi- no can-ti- cum no-vum,". The AR staff shows a series of square neumes on a four-line staff, while the Greg staff shows a more complex melodic line with various note values and rests.

Example 2: The text is "al- le- lu- ia:". The AR staff shows a series of square neumes, and the Greg staff shows a similar melodic line.

Example 3: The text is "qui- a mi- ra- bi- li- a fe- cit Do- mi- nus". The AR staff shows a series of square neumes, and the Greg staff shows a more complex melodic line with various note values and rests.

AR

Greg

al- le- lu- ia:

Im Int. *Eduxit Dominus* gibt es in AR übrigens ebenfalls keinen textlichen Grund für die Floskelwiederholung. In Greg fällt noch auf, daß im Int. *Cantate Domino* auch das auf *fecit Dominus* folgende *alleluia* klar in Bezug eben auf den unmittelbar vorausgehenden Abschnitt, also *fecit Dominus* bzw. *Cantate Domino* gestaltet ist, ja geradezu im Sinne eines *ouvert clos* Schlusses, was in AR keine erkennbare Parallele besitzt, das „immerhin“ das *alleluia* genau wiederholt: Greg ist hier also in auffälligerer Weise „symmetrisch“ gestaltet (man vergleiche auch den musikalischen „Reim“ zwischen dem ersten Binnenalleluia und dem Schlußruf, was in AR schon der Schlußformel wegen nicht parallelisierbar ist). Greg kann hier freier vorgehen. Die Frage, ob hier eine Parallele zwischen beiden Fassungen besteht, wird man beantworten können, wenn man AR um eine Quinte nach unten (bzw. vice versa) transponiert: Wieder ist nicht zu verstehen, warum AR überhaupt transponiert, denn die mögliche Stelle eines notationsmäßigen „Anstoßes“, das *b* als Höchstton auf *mirabilia* ist in AR von vornherein „vermieden“, was auch in den von Turco mitgeteilten anderen Fassungen von AR der Fall ist, die untransponiert notieren (dies gilt auch für das hier nicht zitierte zweimalige Erreichen dieses Höchsttons nur in Greg in den beiden Schlußrufen; dennoch ist natürlich nicht völlig auszuschließen, daß *MMM II* hier ein Rudiment einer Fassung wiedergibt, die noch nicht vom Höchstton *f/b* „befreit“ war, was aber wieder Probleme für das Alter der schriftlichen Überlieferung ergibt); deutlich wird wieder, daß Greg mit Höchsttönen ökonomisch umgeht: Höhepunkte wirken in ihrer Vereinzelung, der Höchstton in AR stellt dagegen kein „Ereignis“ dar, so oft wird er erreicht. Dies wird in Greg zu Ende besonders deutlich:

AR

Greg

an- te con-spectum gen-ti-um re-ve-la- vit

AR

Greg

iu- sti- ti- amsu- am, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Der Effekt des zweimaligen Aufstiegs zum Höchstton *b* am Schluß in Greg ist deshalb so wirkungsvoll, weil nach dem zweiten Erreichen sofort nach unten gesprungen wird; die Relation der Sext *b* –

Beide Fassungen sind übrigens durch Floskeln bestimmt, aber, leider, nicht parallel: In AR fällt natürlich die Wendung *D chcd d* auf, die zu Anfang und dann zweimal, von der Textstruktur her gesehen absonderlich, d. h. ohne Rücksicht auf den Text eingesetzt, auf *laetitia* wiederkehrt; wenn (in AR) diese Floskel einmal als Akzententsprechung, *Eduxit Dominus* und entsprechend auf *in laetitia*, dann aber auch als Schlußbildung auftreten kann, wird deutlich, daß ihr die strikte syntaxbezogene Funktionalität fehlt, die die meisten entsprechenden formelhaften Gebilde in Greg eigen ist. Man wird sie deshalb (in AR) als eine Eigenart der Form des „bewegten“ Rezitativs ansehen können, d. h. der Abschnitt *et electos suos in laetitia*, erscheint in AR als Rezitativ, das angewissen Stellen melismatisch etwas aufgelockert wird, und keine Kadenz kennt — die Floskel auf *laetitia* kann daher nicht als mediale Kadenz gewertet werden; es sei denn, daß AR solche Floskeln sozusagen frei von spezifischer syntaktischer Stellung als initial wie final mögliche „Heraushebung“ durch (geringe) Melismatik verwendet; daß dies stilistisch typisch ist, wird von anderen Beispielen belegt: Hier liegt dann aber ein zentraler Unterschied zu Greg, der bekannt ist, der aber konkret fragen läßt, wie man sich eine Entwicklung von AR aus Greg, der neuesten These entsprechend, hinsichtlich solcher Unterschiede überhaupt vorstellen können sollte — Greg komponiert dezidiert eine Kadenz, die man leicht, zumal in Hinblick auf die Wiederholung der auffälligsten Wendung (in Greg) auf *laetitia* im ersten Schlußruf, semantisch zu deuten versucht sein mag; *laetitia* ist ja der Sinn von *alleluia*; man hätte nicht etwa eine *Freudenfigur*, dazu kommt die Wendung auch an anderer Stelle vor, zu konstatieren, sondern naheliegende stärkere Melismatik auf dem betreffenden Wort, schon vor dem eigentlichen *iubilus*, der dann auf das Melisma andeutungsweise zurückgreift, immerhin so deutlich, daß man die Gleichheit hören kann; der Unterschied zwischen Greg und AR ist hier so groß, daß eine gegenseitige, in welcher Richtung auch immer, genetische Ableitung als etwas merkwürdiger Deutungsansatz erscheinen muß.

Die angesprochene Floskel von AR ist auch sonst verbreitet, sie findet sich z. B. auch

D wirkt wie ein Rahmen der dann sozusagen abklingenden Gestaltung des letzten Rufs, geradezu ein gestaltmäßiges Ritardando. AR kennt solchen Effekt nicht, für AR ist der Höchstton *e* wie bereits gesagt kein Ereignis, sondern eine normale Umspielungsmöglichkeit der Rezitation auf *c/d*. Daß die beiden Fassungen eine gemeinsame Vorgabe gehabt haben können, wird erkennbar an dem gemeinsam vollzogenen Abstieg in Tiefstlage auf *revelavit*. AR steigt daraus, noch auf der letzten Silbe, mit einer bekannten Floskel auf, während Greg — an sich gegen die syntaktische Gliederung, wo Verb und (Akkusativ-)Objekt zusammengehören — deutlich einen Einschnitt gestaltet, mit Kadenz, und anschließendem Initium. In AR könnte man von einer Medialkadenz sprechen, Greg setzt einen echten Abschnitt. Den Sinn dieser Gestaltungsweise kann man daraus erklären, daß so natürlich der Aufstieg (und auch der folgende Abstieg) zum Höchstton erst seine Wirkung erreichen kann: Es besteht also kein Grund, die Möglichkeit nicht in Betracht zu ziehen, daß AR hier die, wenn auch verzierte, insgesamt aber doch weniger auffällige Form der gemeinsamen Vorgabe repräsentiert, während Greg eine auf die Nutzung der tonräumlichen Bewegungsdynamik ausgerichtete bzw. von dieser bestimmte Formung kennt. So entsteht ja auch, und das nur in Greg, die Beziehung einer Steigerung zwischen dem Abschnitt *ante ... revelavit* und dem folgenden *iustitiam ... alleluia*. Zu behaupten, daß AR „Folge“ von Greg sein müsse, fällt angesichts solcher, erklärbarer, Unterschiede kaum so leicht, wie es in neuesten Beiträgen behauptet wird. Aber wie mühsam ist doch die Betrachtung von melodischen Einzelheiten, wieviel angenehmer die Aufstellung völlig neuer Vorstellungen und Assoziationen.

syntaktisch „unbestimmt“ im Int. *Sicut modo geniti*, ebenfalls mehrfach entsprechend als Floskel²²⁷, die auch den Schluß der Standarddifferenz kennzeichnen kann: Nicht die Floskel allein, sondern ihr Verbund mit dem anschließenden Rezitativ macht die Parallele zum Anfang des Int. *Eduxit eos* in AR aus. Daß es sich um eine „frei“ verfügbare, wohl dem „bewegten“ Rezitativ nahestehende Floskel handelt, zeigt schön der Int. *Esto mihi*, auf *Esto mihi*; Greg scheint gerade hier nicht vergleichbar zu sein, denn Greg erreicht nicht den Hochtton der Floskel in AR, bemerkenswert ist aber eine gewisse Parallelität gerade an den angesprochenen Stellen, nur daß Greg wieder sinnvoll seine Floskel initial nützt, genau auf die Textstruktur bezogen:

The image shows two musical staves, AR and Greg, with square notes and stems. The AR staff has a higher pitch range and a more complex, ornamented melody. The Greg staff has a lower pitch range and a simpler, more direct melody. The text 'E- sto mi- hi in De- um pro- te- cto- rem, ...' is written below the staves, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

Man könnte in Greg eine durch (quilismatische) Ornamentierung „gesteigerte“ Wiederholung des initialen Terzsprungs sehen; der eigentliche Aufstieg folgt erst auf *protector*, höchst wirkungsvoll durch den vorausgehenden Fall bis auf den Tiefstton. Auch AR erreicht auf *protector* seinen Höchstton²²⁸, bringt aber den Ton darunter bereits zu Anfang — die tonräumliche „Überbietung“ der Melodik von Greg²²⁹ ist in diesem Abschnitt auch in AR ästhetisch wirkungsvoll, weil mit dem Erreichen des Höchsttons der kadentielle Abstieg einsetzt. Greg macht das Erreichen seines Höchsttons aber auch gestaltnäßig zum melodischen Ereignis (man vergleiche die Gestaltung des „schnellen“ Abstiegs auf *dux mihi eris*). Man könnte die Transposition in AR auf ein Vermeiden des Tons *b* zurückführen, das durch *f* natürlich „diatonisch korrekt“ erscheint (auch Greg, sozusagen in originaler Lage, vermeidet durch Terzsprung den Ton *h/b!*).

Hier interessiert natürlich die Frage, ob vielleicht die Wendungen in Greg eine, syntaktisch wesentlich sinnvoller gesetzte Entsprechung zu der hier angesprochenen Floskel von AR sein könnten, was dann auf entsprechende kompositorische Redaktion oder Reaktion auf eine AR näher als Greg stehende gemeinsame Vorlage verweisen könnte.

Greg kennt dagegen phänomenologisch, nicht gestaltnäßig vergleichbare Floskeln z. B. auf *Eduxit Dominus*, auf *in laetitia* und, transponiert, auf *alleluia* ganz am Schluß; man kann diese Floskel als „Vorakzentfloskel“ deuten, was im Falle ihrer Nutzung auf *Dominus* deutlich macht, daß nicht der Akzentbezug als solcher, sondern der folgende Hochtton wesentlich für ihren Einsatz ist, d. h. akzentbeachtend ist sie nur, wenn der Akzent durch Hochtton

²²⁷Ein mehrfaches Auftreten ist jedoch keine Bedingung der Nutzung dieser Wendung, wie die Int. *Spiritus Domini* und *Sacerdotes Dei* zeigen.

²²⁸Die für Greg typische stilistische Ökonomie im Umgang mit solchen Extremen erweist sich im Vergleich zu AR im anschließenden Abschnitt.

²²⁹Dies begegnet auch in der Relation der absoluten Höchttöne, nämlich auf *dux*, wo Greg nur *c*, AR aber *a* erreicht, was Greg *d* entspräche.

beachtet wird. Eine weitere Floskel, diesmal für den melodisch beachteten Akzent findet man auf *populum suum, exsultatione, electos suos* und davor im ersten Binnenalleluia auf der Akzentsilbe.

Vielleicht ist solche Floskelhaftigkeit ein Zeichen für ältere Gestalttechnik; aber auch eine solche Vermutung kann zur Frage, welche der beiden Fassungen der Urfassung am nächsten kommen könnte, offenbar nichts beitragen. Die wesentliche Frage ist doch die: Welche Tonalität könnte oder müßte als sekundär angesehen werden. Wenn in Greg gerade die beiden Schlußrufe durch tiefe Lage gegenüber dem vorangehenden Verlauf hervorgehoben werden, wird man auch in Hinblick auf andere Beispiele nicht ausschließen können, daß Greg hier bewußt verändert, eben dieses Effekts willen, daß also die Tonart Folge einer bewußten Gestaltänderung ist.

Betrachtet man den Umstand, daß AR alle drei Alleluias (fast) identisch vertont, könnte man natürlich auch auf einen sekundären Vereinfachungsprozeß schließen — die „typisch“ Römische Gedächtnisschwäche?! —, der damit aber die ästhetische Leistung von Greg zu nichte macht, nämlich die Heraushebung des Binnenalleluia durch Quartsprung nach oben²³⁰ und anschließende Konzentration auf den Hochtou *e* — der deshalb besonders auffällt, weil der Abschnitt zuvor dezidiert, und im Gegensatz zu AR, deutlich nur den Ton *d* erreicht, und auch im Folgenden *e* nicht mehr erreicht wird: Nach dem „fulminanten“ Anfang, der bis *f* reicht, stellt tonräumlich das Binnenalleluia demnach den zweiten (und dann letzten) tonräumlichen Höhepunkt dar — die Gesamtdisposition von Greg kann nicht überhört werden, es handelt sich um einen kompositorischen Plan: Der Anfangsabschnitt erreicht die Sext, *a - f*, der zweite bewegt sich in *a - d*, das folgende *alleluia* erreicht *h - d*, dessen Hochtou im Folgenden nur noch zweimal erreicht wird — die tiefe Lage der Schlußrufe wird also vorbereitet, läßt sich als Faktor der Gesamtdisposition erkennen, wogegen AR in recht einfallloser Weise immer in seinem höchst beschränkten Tonraum, *h - e* verharret, und vor allem nicht den geringsten Anlaß geben kann, von einer bewußten tonräumlichen Disposition zu sprechen: Die Annahme einer direkten Abstammung AR von Greg würde also ein geradezu unerträgliches Unverständnis der sorgfältigen Gesamtplanung von Greg verlangen, eine völlige, primitive Entstellung des musikalischen Sinnes.

Weil eine solche Entwicklung durch, wie man sich das auch denken mag, „Zersingen“ nicht leicht vorstellbar erscheint, spricht nichts gegen die Hypothese, daß die Tonalität von Greg sekundär durch den Wunsch einer Absetzung der Schlußrufe im Gesamtverlauf verursacht sein könnte als der Umstand, daß man so etwas unbewiesen sein lassen muß. Im Fall von AR macht die Tonartbestimmung deshalb mehr Probleme, weil die Transposition wie gesagt von der Melodiestructur her unerklärlich ist, zum andern aber die Diskrepanz zu Greg auffällt: AR hat die gleiche Lage, nicht aber die gleiche *finalis*, d. h. Greg ist untransponiert zu Anfang in gleicher Lage wie AR, das aber nur transponiert erklärbar ist. Wenn nun, was, in rationaler Theorie, einziger Grund einer Transposition um die Quint nach oben sei kann, tatsächlich

²³⁰Man vergleiche in Greg den Quartsprung nach Tiefstton, insgesamt also ein Ambitus einer Sext, auf das Binnenalleluia im Int. *Cibavit*, dem übrigens die gleiche Figur eines *porrectusflexus* folgt, die, als Akzentäquivalent, auch der betrachtete Int. kennt (hier näher angesprochen o., Abschn. 1.7.4 auf Seite 283).

ein *b* in der Originallage hätte vermieden werden sollen, ist das gänzliche Fehlen von *f* in der transponiert notierten Melodie (in AR) auffällig, ja auch der Bezug zur *finalis*, oder besser *affinalis c* macht das Problem noch merkwürdiger: Für diese *finalis* wäre *f* eben kein Problem. War die Melodie etwa ursprünglich doch mit der *finalis h/E* wie die parallele Vertonung des Int. *Eduxit eos*, und kommen hier etwa mehrere Versuche einer Ausmerzung des *b/Tritonus*, z. B. auch durch Verlagerung der *finalis* unkoordiniert zusammen? Dies würde aber wieder die einmalige Notierung mit *finalis F* unerklärlich machen, denn der geringe Umfang kennt kein *b*, was sich „besser“ als — aber gar nicht erreichtes — *h* singen ließe. Von Interesse ist übrigens, daß AR in der auf *F* schließenden Fassung nochmals — nach *revelavit* — den Tiefstton *C* erreicht: Könnte hier etwa „nur“ eine andere Formabsicht zu der Veränderung des Schlusses geführt haben, also ein rein ästhetischer Gesichtspunkt?

Ersichtlich sind viele Spekulationen möglich, eines aber dürfte sicher sein, die Unterschiede in beiden Versionen sind nicht aus einer direkten genetischen Abhängigkeit einer von der anderen Fassung zu erklären, sie sprechen sehr deutlich gegen eine derartige Annahme. Daß Greg ästhetisch (meistens) die wesentlich sinnvollere, auf längere Ausdehnung hin geplante Gestalt darstellt, dürfte nur der bestreiten, der den Kunstcharakter des liturgischen Gesangs aus dem Grund vorab negiert, weil es sich dabei nicht um eine rational restlos erklärbare Kategorie handelt — nur, daß Greg wesentlich abwechslungsreicher mit der tonräumlichen Dispositionsmöglichkeit umgeht, kann man aus der notierten Gestalt auch ohne eigene musikalische Erlebensfähigkeit direkt aus den Noten ablesen.

4 Der Int. *Victricem manum*

Hat man hier also ein Beispiel eines Introitus, der für Regino wohl keine tonalen²³¹ Probleme bietet, der betreffende Unterschied beider Fassungen aber erhebliche, wohl unlösbare Probleme bietet, so hat man im Int. *Victricem manum* wieder eine Melodie, die für Regino „bitonal“ war²³²:

²³¹Aus gegebenem Anlaß sei betont, daß Verf. der Unterschied zwischen der Lehre der *finales* und der tonalen Harmonik geläufig ist, und er nicht der Meinung ist, Greg sei bestimmt durch tonal harmonische Strukturfaktoren.

²³²Darf übrigens die neumatische Parallele auf *Domine, lauverunt*, zwei *torculi* mit Terzsprung am Anfang und anschließender Tonrepetition (nur in Greg) nicht als motivisch in dem Sinne verstanden und erlebt werden, daß damit kompositorisch eine Relation der beiden „Betonungsstellen“ hergestellt wird, die die jeweils andere Fortführung bzw. die übergeordnete Bewegung als solche auch gestaltmäßig zum Erlebnis machen; die also hier eine aufsteigende Bewegung dadurch formt, daß eine konturmäßig gleiche Neume nicht nur transponiert wird, sondern auch durch die verschiedene Fortführung, einmal Ausgleichsbewegung nach unten, dann Sprung zum Höchstton als Linie in der Relation des Gleichen, also der melodischen Sequenz ausdrückt? Und entspricht eine solche Relation zwischen Minimalformteilen und übergeordneter melodischer Einheit nicht genau dem, waß Guidos Formenlehre aussagt? Darf die Relation von *torculi* im Int. *Dum medium silentium tenerent* nicht vergleichbar erlebt und gewertet werden: Alle drei Betonungsstellen folgen jeweils aufsteigend, die erste ist nicht notwendig Folge der folgenden, wohl können aber diese Folgen des Anfangs sein (auch

In diesem Int. findet man endlich eine Parallele zu den merkwürdigen „Bitonalitäten“ zwischen 4. und 8. Ton, die Regino mehrfach bemerkt, diesmal allerdings nicht in Bezug auf Regino, der den Schluß der neueren Überlieferung entsprechend dem 8. Ton zuordnet, wohl aber zwischen AR und Greg: AR bestimmt die Tonart als *E authent.* Regino dagegen bemerkt einen Anfang dieses Int. in der 3. Tonart, entspricht hier also der gesamten tonalen Bestimmung von AR; immerhin, möchte man sagen, und vergleicht erst einmal die beiden Fassungen:

AR

Greg

ce

Vi-ctri- cem ma-num tu- am,

AR

Greg

Do- mi- ne, lau-da- ve-runt pa- ri-ter:

AR

Greg

al- le- lu- ia

AR

Greg

qui- a sa- pi- en- ti- a a- pe- ru- it os mu- tum,

hier zeigt AR keine Spur solcher „Symmetrie“):

Dum- di- umsi- len- ti- um te- ne- rent om- ni- a,

et lin- guas in- fan- ti- um fe- cit di- ser- tas

al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Man wird kaum annehmen werden, die musikalische „Assonanz“ in AR auf *aperuit os mutum* müsse eine *Vereinheitlichung* von Greg sein, d. h. hier dürfe keine Individualisierung einer floskelhaften Melodik durch Greg vorliegen, denn aus Greg die Form von AR abzuleiten, d. h. auf die kompositorische Idee zu kommen, Greg hier zu *vereinheitlichen* eben durch musikalische „Assonanz“, muß als Widerspruch zur Disposition von Greg erscheinen: Tiefer Anfang, d. h. Ausweitung des Initium in die Tiefe aus naheliegendem tonräumlich dynamischem Grund, kurzes, und „schnelles“ erstes Erreichen des Höchsttons, der dann nach kurzer tonräumlicher Ausgleichsbewegung nochmals, als Zeilenschluß, dann aber betont auftritt — eine dynamische Linie, deren „Ersetzung“ durch die Form von AR ein völliges Mißverstehen von Greg impliziert. Daß Greg wie üblich den Höchstton lange nach AR erreicht, sein Auftreten also zum Ereignis macht, ist klar erkennbar. Könnte es nicht sein, daß solche klar nicht aus kompositorisch weitreichender Planung entstandene Floskelreihung, wie sie hier in AR begegnet, einer früheren, gemeinsamen Urform vielleicht sogar stiltypisch zukommt, wogegen AR (an anderen Stellen) und, noch weiterreichend, Greg verschiedene Individualisierungsansätze darstellen?

Daß man auf den Gedanken kommen kann, die Melodie von Greg finge im 3. Ton an, erscheint angesichts von Beispielen wie den Anfängen der Int. *Timete Dominum*, *Tibi dixit*, *Intret oratio mea*, *In Deo laudabo* und *Benedicite* nicht völlig ungereimt — betrachtet man nämlich die üblichen Anfänge von Int. im 8. Ton, so fällt auf, daß da fast durchweg der Subton der *finalis*, der Ton *F*, eine bestimmende Funktion besitzt; insofern fällt der Anfang des Int. *Victricem manum* tatsächlich auf und läßt sich dem 3. Ton zuordnen, auch wenn es natürlich auch Int. des 8. Tons gibt, die tonräumlich ähnlich beginnen, wie etwa der Int. *Iubilare Deo omnis terra*, der jedoch nicht bis *d* reicht, was dagegen der Int. *Laetabitur iustus* vergleichbar tut, wenn er auf *Domino* bereits im ersten Abschnitt den Hochtton *d* erreicht, übrigens in einer Weise gestalthaft hervorgehoben, die bemerkenswert ist²³³; dies trifft insbesondere zu, wenn man das Binnenalleluia mit heranzieht, dessen Schluß — in beiden Fassungen — auf *E*

²³³Auch hier ist der Vergleich mit AR stilistisch höchst instruktiv:

diesen tonalen Eindruck bestärken kann; ganz auszuschließen ist natürlich nicht, daß Regino diese, klar das *alleluia* heraushebende Binnenkadenz als tonales Indiez des Anfangs gesehen haben könnte, zumal in den wenigen Int. des 8. Tons *E* nicht gerade häufig erreicht wird, als Binnenschluß wohl nur in *Victricem* (vgl. z. B. den Int. *Dum medium*. Von den rein skalisch-strukturell zu auch Auswahl stehenden Anfängen von Int. des 7. Tons — oft genug auch unter „Nutzung“ des Subtons *F* — wird der Ambitus des Anfangs des Int. *Victricem manum* so schnell nach oben überschritten, daß hier eine Einordnung höchstens in Parallele des hierin auffallenden Int. *Populus Sion* zu erwarten wäre (der Anfang des Int. *Probasti, Domine* ist auch beschränkt, reicht aber von *F* – *e*). Insofern kann Reginos Hinweis als nicht völlig unvereinbar mit der überlieferten Form von Greg bewertet werden: Es gibt mehr Anfänge in Int. des 3. Tons, die dem Anfang von Int. *Victricem manum* nahekommen, als im 8. oder im 7. Ton. Auch die den Anfang dominierende Rezitation auf *c*, also auf Ton mit Halbton darunter, könnte auf den 3. Ton bzw. auf die *finalis G* mit plagal beschränktem Ambitus und weniger auf die *finalis E* mit verweisen.

Selbst einige Binnenkadenzen auf *a* widersprechen einer solche Klassifikation nicht — klar ist, daß Regino nicht im Sinne einer Absolutsetzung der abschließenden *finalis* klassifizieren

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 text is written below the staves.

Example 1: The text is "Lae-ta-bi-tur iu-stus". The AR staff shows a melodic line with a high peak on the first syllable of "Lae-ta". The Greg staff shows a more gradual ascent, with a high note on the final syllable "stus".

Example 2: The text is "inDo-mi-ne, et spe-ra-bit in e-o: ...". The AR staff shows a melodic line with a high peak on the first syllable of "inDo-mi-ne". The Greg staff shows a more gradual ascent, with a high note on the final syllable "o:". The Greg staff ends with a double bar line and a colon, indicating a cadence.

Während AR in für die Tonart nicht typischer Weise auf der Akzentsilbe den Höchstton des Abschnitts erreicht, zögert Greg diesen Aufstieg sozusagen heraus in zweimaligem „Anlauf“ und unter Vermeidung des Halbtons *h*, der erst zum Schluß erscheint, keine Zufälligkeit. Die Disposition des Melodieverlaufs durch Nutzung tonräumlicher Dynamik ist in Greg unüberhörbar, wie auch das Verharren auf diesem erreichten Höchstton in Greg auf den folgenden, absoluten Höchstton „verweist“: Die tonräumliche Anlage ist in beiden Fassungen identisch, Greg geht damit sozusagen wesentlich dramatischer um; auch die Steigerung des *podatus cG* nur in Greg zu einem *climacus chaG*, also die Wiederholung des Abstiegs ist charakteristisch für Greg, wie auch die „Reduktion“ der Schlußsilben zu einer echten Kadenz. Die Parallelität beider Fassungen ist hier besonders deutlich — und läßt daher stilistische Vergleiche sinnvoll werden. Vielleicht kann man den auffälligen Tiefstton *F* in beiden Abschnitten als ganz bewußte kompositorische Entscheidung von Greg ansehen: Nachdem auf *in Domine*, der bisherige Höchstton betont erscheint, wird der dann folgende Aufstieg nach *e*, den beide Fassungen kennen, durch diesen Tiefstton, *F c e*, natürlich in ganz anderer Weise wirksam als in AR.

kann, die entsprechende oder notwendige Rationalität hat er noch nicht erreicht, er ist in seiner Beurteilung abhängig von gestaltmäßigen, partiell abstrahierten Kriterien, wie z. B. das „Gefühl“ eines Rezitativtons mit Halbton unter sich o. ä.

Die „Bitonalität“ von Regino ist demnach verständlich, ohne daß man an Chromatik oder andere Verschiedenheit der Gestalt gegenüber der überlieferten Fassung denken muß. Daß man die beiden Fassungen wenigstens zu Anfang als parallel verstehen kann, ist klar: Das umfangreiche Melisma in AR auf *Victricem* überschreitet nicht das Merkmal einer Steigerung des musikalischen Aufwands, die Akzentsilbe wird für ein aufwendiges Initialmelisma genutzt. Natürlich kann man hier fragen, ob dies ein Hinweis auf eine sekundäre Entwicklung in AR ist, d. h. ob die Möglichkeit besteht, daß eine Redaktion, hier also Greg in Reaktion auf eine Fassung, die AR nahesteht, Ornamentik d. h. Melismatik dieser Art aus stilistischen Gründen ausmerzt bzw. reduziert²³⁴; nur, eine einfache Antwort wird man kaum erreichen können. Es fällt auf, daß Greg mit Erreichen des Höchsttons *d* weiterreicht als AR, und zwar nicht nur auf Akzentsilben, wie auf *manum*, sondern auch rein melodisch begründet, wie auf *laudaverunt pariter* (das Auftreten des Höchsttons nochmals auf *infantium fecit* hängt klar von der Akzentbeachtung ab, was natürlich kein Widerspruch zu einer rein musikalisch ästhetischen Entscheidung ist, hier und so auf den Akzent zu reagieren bzw. eben ihn musikalisch zu nutzen).

Daß Greg auf *tuam*, eine Inzision setzt, während AR weiterrezitiert, wird man ebenso wenig als wesentlichen Unterschied der Fassungen ansehen können, wie den Unterschied auf *Domine*, denn hier markiert Greg nur die zweite Binnenkadenz, die hier auch AR kennt. Danach allerdings unterscheiden sich die Melodieverläufe deutlich, AR macht die folgende Kadenz auf *E* als Kadenz auf der *finalis* sozusagen im Voraus erkennbar bzw. erlebbar, indem AR *pariter* mit *F* abschließt, also eine geläufige tonale Wirkung einsetzt, während Greg auf *a* verharrt. Mit einer solchen Deutung wird eine Auswirkung der tonalen Klassifikation auf die Gestaltung des gesamten Melodieverlaufs in beiden Fassungen bzw. als Grund des Unterschieds beider Fassungen zur denkbaren Hypothese. Im Fall dieses Int. erweist sich auch die Melodie von AR als abwechslungsreich und in erstaunlicher Weise insgesamt geplant.

Daß es damit leicht fallen könnte, zu entscheiden, ob und wie die beiden Fassungen genetisch von einander abhängen könnten, ist ersichtlich nicht der Fall. Man kann noch einige deutliche Parallelen feststellen, die man dann der gemeinsamen Urfassung zuschreiben, bzw. als gemeinsames Erbe bestimmen kann. Hierzu gehört der gleiche Kadenzton auf das Binnenalleluia, dessen stärkere Auszierung in AR — bzw. Entornamentalisierung aus stilistischen Gründen in Greg — nicht die Existenz einer gemeinsamen Grundmelodie ausschließen muß: Ausgangston ist in beiden Fassungen *a*, AR beginnt mit initialer Wendung, Greg rezitiert, die Verzierung in AR auf der zweiten Silbe entspricht — nicht gestaltmäßig, aber wesensmäßig — dem Melisma auf *Victricem*; beidemale ist AR durch starke Melismatik vor einem ein-

²³⁴Natürlich stellt sich, vor allem für die strenge Lehre der *oral tradition* Vagheit die Frage, ob die Zeit zwischen Ornament und Ornamentierten, also Gerüst, überhaupt unterscheiden konnte; die Beispiele im Folgenden können hierzu gewisse Erkenntnismöglichkeiten vorstellen. Es ist natürlich denkbar, daß Floskeln und Formeln einfach als Versatzstücke oder sinnvoller als Motive eingesetzt werden an bestimmten Stellen, ohne daß damit ein Gerüst ausgeziert wäre.

fachsten Greg ausgezeichnet; sozusagen dennoch kommen beide Fassungen auf der dritten Silbe wieder zusammen, nur daß AR hier in der sonst für Greg charakteristischen Weise die schließende *finalis* umkreist durch Anfang auf *D*; AR hat hier die wesentlich interessantere Version.

In der dritten Zeile fällt dagegen Greg durch die Disposition auf; die Relation beider Fassungen macht deutlich, daß der Gerüstton dieser Zeile der Ton *a* ist; nur beginnt Greg nicht mit einfachem Rezitativ, sondern mit bewegungsmäßig aufwendigem Initium, das hier bis *D* reicht; in Hinblick auf die Reservierung dieses Tiefstons in AR auf den vorangehenden Ruf ist hier eine andere tonräumliche Disposition zu erkennen, die jedoch, wie auch der Schluß von *os ...* zeigt, auf dem gleichen übergeordneten Gerüst beruht. Daß die Stellen stärkerer Ornamentierung meist verschieden sind, wird in dieser Zeile wieder deutlich: Der die Akzente zur Steigerung der melodischen Beweglichkeit nutzenden größeren Melismatik in AR steht eine sehr viel einfachere Melodieführung in Greg gegenüber, die die „abweichenden“ Merkmale, wie den initialen Aufschwung zu Anfang der Zeile allerdings deutlich „herauskomponiert“, z. B. durch die *tristropa* auf *F* und das Erreichen des Tiefstons *D*.

Auch die vierte Zeile des Beispiels, *et linguas* könnte zu Anfang auf das gleiche Gerüst zurückgeführt werden; Greg setzt wieder eine initiale Wendung, die den Aufstieg sozusagen etwas verlangsamt, wogegen AR wieder auf dem Gerüstton *a* beginnend, notwendig die Akzentbeachtung auf *linguas* „vorziehen“ muß; Greg erreicht mit seiner Disposition eine tonräumliche Dynamik, die wieder dem Prinzip der strikten Ökonomie gehorcht: Mit *infantium* ist ein absoluter Höhepunkt erreicht, der mit einer kleinen Inzision — übrigens identisch mit AR auf *a* — nochmals erreicht wird, tonräumlich dynamisch sinnvoll in Bezug auf die *finalis*, die im letzten Abschnitt erreicht wird.

Hier nun unterscheiden sich die Versionen deutlich, AR beginnt die Vorbereitung auf den „tiefen“ Schlußton *E* mit einem konsequenten Abstieg, sogar bis *C* — und folgerichtig erhebt sich der Schluß mit den zwei Rufen in AR nicht mehr über die Quart über der *finalis*. Die Lage in Greg ist trivialerweise aufgrund der unterschiedlichen *finalis* anders — es fällt immerhin auf, daß man bei einer Terztransposition von Greg nach unten fast genau die Strukturtöne des ersten Rufes in AR erreichen würde. Ein Hinweis darauf, daß Greg sekundär entsprechend einem neuen tonalen „Willen“ transponiert, oder tut das AR?

Daß hier eine gemeinsame Grundmelodie beiden Fassungen zugrunde liegen dürfte, wurde anzudeuten versucht; beide Fassungen reagieren an wesentlichen Stellen klar auf die tonale Klassifizierung, so daß man beide als sozusagen aktive Redaktionen beschreiben könnte oder müßte: Der Abstieg in AR auf *fecit disertas* von *h* – *C* ist in seiner Konsequenz beachtlich, fast ein Hinweis darauf, daß hier nicht die übliche ornamental floskelhafte Kompositionsweise vorliegt. Daß AR eine eigenständige Entwicklung genommen haben kann, ist nicht nur trivial, sondern zu erwarten, welche Gestalt aber ursprünglich vorlag und dann in beiden Fassungen tonal verschieden interpretiert und umgestaltet wurde, dürfte nicht mehr zu klären sein. Was man mit einiger Sicherheit voraussetzen kann, ist, daß eine direkte genetische Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von einander in dieser Melodie auszuschließen ist. AR macht nicht übermäßigen Gebrauch von Floskeln, wie z. B. auf *aperuit os mutum* (vgl. auch *linguas*

mit *sapientia*), aber doch genug, um verstehen zu können, daß eine entsprechende Gestalt der Urform zum „Wegredigieren“ solcher Floskeln geführt haben mag.

Wie zu erwarten sind in AR wesentliche Wendungen typisch: Die Schlußwendung z. B. ist formelhaft, wie auch die Melismatik auf der zweiten Silbe, *Victricem*, die Melodik des Binnenalleluia findet man „wörtlich“ im ersten Binnenalleluia des Int. *Repleatur*, weitere Entsprechungen kann man leicht finden — Greg kennt dies nicht, z. B. erscheint das Binnenalleluia im Int. *Repleatur os* gänzlich anders, leider auch nicht in Nähe zu AR, nämlich hinsichtlich des initialen *scandicus*, denn damit ist in Greg der zweite Binnenruf vertont, nicht wie in AR der erste.

Im Int. *Repleatur* kennt Greg die 3. Tonart, stimmt also mit AR hierin überein, allerdings mit einem Anfang, der von vornherein die gemeinte Tonalität klar macht²³⁵ — ein Hinweis darauf, daß Greg hier aus formelhaften Vorgaben, wie sie AR in größerer Näherung an die ursprüngliche Fassung verwendet, individuelle Melodien gemacht haben könnte? Denn, was AR bei einer — angeblichen — direkten Abstammung aus Greg aus dem Int. *Repleatur* gemacht haben müßte, wäre schon bemerkenswert, schon hinsichtlich ästhetischer Langeweile. Es scheint tatsächlich sinnvoller, auf derartige Fragen zu Gunsten der Voraussetzung einer in beiden Fassungen des Römischen Chorals redigierten Urfassungen wenigstens vor vollständiger Erfassung aller Melodieunterschiede zu verzichten. Jedenfalls geht es nicht an, einfach formelhafte Gleichheit als notwendig a priori spätere Entwicklung gegenüber der größeren Individualität von Greg anzusetzen.

Das „Viereckverhältnis“ zwischen Greg und AR betrifft tonal Gleichheit im Int. *Repleatur*, im Int. *Victricem manum* dagegen findet man tonal den Unterschied zwischen der *finalis E* in AR und *G* in Greg; andererseits aber sind sich die Melodien des Int. *Victricem manum* in AR und Greg wesentlich näher als im Fall des Int. *Repleatur*, dessen Melodie in AR dagegen weitgehend mit der des Int. *Victricem* übereinstimmt; man kann hier also viele Möglichkeiten für die genetische Abhängigkeit betreffende Hypothesen und Spekulationen finden: Sollte ein Sänger oder/und Notator von AR aufgrund des Anfangs auf die gleiche Idee gekommen sein wie Regino und dementsprechend die Melodie verändert haben? Undenkbar ist das nicht, mit einer — angeblichen — Abhängigkeit von Greg hat dies natürlich nichts zu tun, und wer weiß, wann eine solche mögliche der neuen tonalen Zuordnung folgende Umgestaltung der Melodie in AR stattgefunden haben könnte. Klar ist, daß diese Möglichkeit die Möglichkeit in sich birgt, daß Greg hierin der Urform näher steht; daß dies jedoch generell der Fall sein sollte, wäre eine absurde methodische Voraussetzung: Es besteht kein Grund für die a priori Annahme, Greg könne nicht bewußt Formelhaftigkeit einer gemeinsamen Vorlage, die in AR noch besser erhalten ist, individualisiert haben.

Ist die Verwendung gleicher Formeln in AR in den Int. *Repleatur* und *Victricem* auf ursprüngliche oder später, vielleicht aus Römisch integraler Gedächtnisschwäche, hineinre-

²³⁵Es ist historisch klar, daß man, auch angesichts noch von Reginos „vorrationaler“ Tonartbestimmung nicht einfach die *finalis* Lehre in die Zeit um 800, ja um 850 setzen kann; welchen Abstraktionsgrad die frühesten Tonare gehabt haben, ist daher schwer zu entscheiden. Eine gewisse Abstraktion von Formeln (und der Zuordnung zwischen Antiphon und Psalmton) kann man aber vielleicht doch annehmen.

digierte Gleichheit²³⁶? Und welche Melodie war dann die ursprüngliche? Wie sollte ein Redaktor in oder von AR auf die Idee geraten, die Melodie des Int. *Repleatur* in Greg durch das dagegen wenig schöne Melodiegebilde von AR zu ersetzen? Viel kann man fragen.

Daß der Int. *Repleatur os* in Greg weder mit dem Int. *Victricem* ebenfalls in Greg, aber auch mit dem Int. *Repleatur* in AR nichts zu tun hat — abgesehen von gelegentlichen gemeinsamen Gerüsttönen —, kann ein Vergleich sofort zeigen.

Die methodische a priori Voraussetzung eines der neueren Deuter des Verhältnisses von Greg und AR, daß formelhafte Entsprechungen als Ausdruck einer, warum auch immer eingetretenen, *Vereinheitlichung* notwendig Ausdruck einer sekundären, späteren Entwicklung, individuelle Vielfalt dagegen ebenso notwendig Zeichen einer Ursprünglichkeit sein müßten, funktioniert offenbar doch nicht so ganz im Falle des Int. *Repleatur*: Dessen Melodie weist auch in Greg mit identischer Anfangswendung *Vereinheitlichung* auf, die die Int. *Ego autem*, *Miserere*, *Ecce oculi*, *Cognovi* und *Dum clamarem* betrifft. Warum sollte ein — angeblich — übernehmender Römischer *cantor* denn nicht wenigstens diese Gleichheiten übernehmen, wenn sie — angeblich — die ursprüngliche Form darstellen sollten; warum sollte er diese tonal wie ästhetisch wirkungsvolle Anfangswendung durch den ästhetisch, aber auch tonal, so — euphemistisch ausgedrückt — wenig charakteristischen Anfang von AR ersetzen; als einziger Grund fällt dem Betrachter hier eben nur die oben angesprochene Annahme eines einsetzenden schweren musikalischen Gedächtnisschwunds — als grundsätzliches Merkmal

²³⁶Also eine Redigierung hin zum Formelhaften und Typischen, eine Reduktion individueller Bildungen als Beweis für eine — angeblich — direkte Abstammung AR aus Greg soll man als These akzeptieren! Als Grund für derart absonderliches Vorgehen gegen eine in den meisten Beispielen „meisterhafte“ Melodik von Greg kann man doch wohl nur eine Verminderung der Ansprüche erkennen, und deren Grund wieder kann ja nur Gedächtnisschwäche, d. h. Bequemlichkeit gegenüber komplizierteren Sachverhalten, hier dem Stil von Greg annehmen: Das — angeblich — von Greg direkt abstammende AR wäre dann das Ergebnis einer rapiden Verschlechterung des musikalischen Gedächtnisses in Rom. Vielleicht hat der Autor dieser Deutung ja die Entwicklung des modernen Staatsschulwesens als, vielleicht unbewußtes, Muster im Sinn? Dann müßte man jedoch aus methodischer Anständigkeit fragen, ob eine solche für sozialistische Staatsvergötzung typische Entwicklung einfach auf ältere Zeiten übertragen werden kann.

Ganz anders muß nach dem Autor dieser These die Anforderung an die Sänger von Benevent — als Sigl für den musikalischen Kulturkreis der Beneventanischen Notation — gewesen sein: Da wird, um das Uralter der Überlieferung von Greg in Benevent mit allen Mitteln durchsetzen zu können, ein jahrhundertlanges Nebeneinander von genuin Beneventanischem Gesang, dessen Spuren bekanntlich noch ins 11. Jh. verfolgbar sind, und Greg vorausgesetzt; die Sänger, die ausweislich der Quellenlage, wenn auch nicht der betreffenden Hypothese, keine Notation kannten — die Anzahl adiastematischer und früher Neumenzeugnisse aus Benevent ist bekannt –, mußten also zwei ja nicht ganz gleichartige Repertoires in ihren gesanglichen Gedächtnissen haben, und das schon seit spätestens Ende des 8. Jh. Dies wäre eine wirklich ungeheuerliche Leistung — wenn man der These glauben könnte (weder Levy noch Pfisterer erklären übrigens, warum in den *capitularia* für Italien bzw. die Langobarden kein Wort zum *cantus* gesagt wird; in anderen *capitularia*, wie der *admonitio generalis* wird darauf ja eingegangen, vgl. etwa *capitulare* 43, die Nachweise in Anm. c, oder ib. S. 188 f., *MGH legum sectio II*, *capitularia I*, ed. A. Boretius); warum dies Verf. auch heute nicht kann, wird ausführlich in dem Beitrag *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral II* begründet; angesichts der Merkwürdigkeiten neuerer Veröffentlichungen zu mittelalterlicher Musik nicht ganz überflüssige Bücher, deren Veröffentlichung nur noch vom dem abhängt, wonach nach Altmeister Goethe doch alles drängt.

— ein, der zudem noch einen fast totalen Verlust ästhetischer Kriterien beinhaltet haben muß. Warum muß demgegenüber die ästhetische Bereicherung durch Individualisierung in einer fränkischen Redaktion eine methodische a priori Unmöglichkeit darstellen? Zumal man sowohl bei Helisachar als auch bei Amalar recht deutliche Worte zum Wert der römischen Textüberlieferung und Textkombination in liturgischen Komplexformen lesen kann²³⁷; wer darüber Näheres wissen will, muß die fast fertiggestellte Arbeit des Verf. zum Thema zur Kenntnis nehmen, deren Veröffentlichung wie so vieles, nur noch an den Mitteln hängt, die H. Courths-Mahler durch die klassische Formulierung des *Geldpunkts*, der *keine Rolles spielte*, zum Ausdruck entsprechender sozialer Befindlichkeit nutzt.

5 Der Int. *Judica Domine*

Stimmte im Fall des Int. *Victricem manum* die neuere tonartliche Zuordnung mit der überein, die Regino am Schluß der Melodie gesehen hat, so ist der Fall beim Int. *Judica, Domine* gerade umgekehrt: Regino stellt „Bitonalität“, nämlich zu Anfang den 4., zum Schluß den 7. Ton fest, die neue Überlieferung kennt „nur“ den 4. Ton, AR stimmt diesmal mit Greg überein, nicht mit Regino²³⁸:

The image contains two musical staves. Each staff has two lines: the top line is labeled 'AR' and the bottom line is labeled 'Greg'. The first staff corresponds to the text 'Iu- di- ca Do- mi- ne no- cen- tes me' and the second to 'ex- pu- gna im- pu- gnan- tes me:'. The notation consists of square neumes on a four-line staff. The 'AR' and 'Greg' lines show a different melodic contour than the original Regino notation, which is not explicitly shown but implied by the text.

²³⁷Daß solche Kombinationen, die man wohl auf die bekannten Komplexformen beziehen muß, schon zur Zeit von Boethius geläufig waren, erfährt man von Cassiodor, der diese Praxis aus der Harmonie der Psalmen ableitet: *Quapropter et hunc psalmum ex aliis ideo credamus esse formatum, ut anima esuriens saporum diversitatibus pasta recreetur. Unde et hodieque de partibus psalmorum aliquid cantoribus compaginare arbitrar esse permissum. Nam et hoc huic loco convenire diiudicet, quod operatio dominica ex duobus populis unam fecit ecclesiam.*, zu Psalm 107, 3, *CCL* 2, 989; hat es etwa Bestrebungen gegen solche Komplexformen, d. h. textliche Zusammenfügungen von Psalmversen aus verschiedenen Psalmen gegeben?

²³⁸Es wird übrigens nicht etwa vorausgesetzt, daß Regino AR kenne, das ist nicht der Fall; wollte man sich auf Reginos Probleme beschränken, käme man natürlich mit Greg allein aus; die Unterhaltsamkeit einer jeweiligen Parallelisierung mit AR ist aber so deutlich erkennbar, daß hier dieser, keinesfalls zum Verstehen Reginos als notwendig erachtete Weg vorgestellt wird!

ap-pre- hen-de ar-ma et scu- tum,

et ex-sur- ge in- ad- iu- to- ri- um me- um

Do-mi- ne, vir- tus sa- lu- tis me- ae.

Froh kann man hier sein, daß man endlich einmal wieder klar von zwei Versionen einer Melodie sprechen kann²³⁹, daß also der Unterschied der beiden Fassungen hier die spezifischen stilistischen Unterschiede betrifft, wenn man solche wirklich so klar, wie erwünscht, finden kann. Hier z. B. widerspricht der Vorstellung einer geringeren Floskelhaftigkeit von Greg die Partie *et exsurge ... adiutorium*, die reines Rezitativ ist, „aufgelockert“ nur durch die etwas aufwendigere Akzentbeachtung. Demgegenüber macht AR seine Melodie an der gleichen Stelle durch syllabische Initialwendung und „Vorakzentmelisma“ reizvoller — ein Hinweis darauf, daß Greg hier notwendig die ältere Fassung repräsentieren muß? Beachtet man, daß Greg oft solche Rezitationspassagen mit *strophici* abschließt, was AR nicht kennt, wird man solche Generalaussagen aus einem einzigen Merkmal vielleicht doch nicht für so überzeugend halten — denn AR kennt den *strophicus* auch, so daß die Vermutung, Greg habe solche deutlichen Abschlüsse sekundär „hineinredigiert“, auch nicht völlig abwegig er-

²³⁹Turcos Wiedergabe von zwei Fassungen der Überlieferung von AR läßt an einer Stelle einen Unterschied zur Veröffentlichung in *MMM II* erkennen: Die Wendung auf *adiutorium meum*, *Domine* liegt da bis auf die letzte Neume einen Ton höher, also statt, wie im zitierten Beispiel *DF FE DFGFEDC FG* wird l. c., S. 101, *DG GF EG aGF FED FG* gesungen. Man könnte für diesen Quartsprung die Melodie über *Iudica, Domine nocentes* anführen wollen, es liegt jedoch keine eindeutige Verwandtschaft oder gar eine musikalische „Assonanz“ vor. Der Vergleich mit Greg ergibt auch keine Entscheidungshilfe, weil Greg an dieser Stelle entweder nach unten oder nach oben einen Ton „mehr“ aufweist, also einen größeren Ambitus; zu Greg „passen“ also beide Varianten der Überlieferung von AR. Es bleibt nur die Annahme eines Schreibfehlers — aber nicht die Bestimmung, in welcher Fassung, will man nicht die Mehrheitsentscheidung einführen.

scheinen muß; es bleibt auch hier die Frage, ob die Fragen nach gegenseitiger genetischer und direkter Abhängigkeit überhaupt sinnvoll ist, zumindest scheint eine konsistente, klare Klassifizierung von Typen von Veränderungen, in welcher Richtung auch immer, nicht gerade einfach durchzuführen, wenn selbst so kluge Köpfe, wie der des neuesten Deuters dieses Verhältnisses keine Beispiele geben kann.

Die Gleichsetzung von einfacher oder gar primitiver Technik mit frühem Stadium und melodisch aufwendigerer Bildung mit späterer Entwicklungsstufe verlangt natürlich vorgängig eine Entscheidung über primitive und aufwendige Melodiebildung, was nicht immer so ganz einfach sein dürfte, denn melodische reiche Melismatik durchgeführt mit Floskelwiederholung gegenüber eher syllabischer Melodieführung muß nicht notwendig höheres Alter der letzteren Gestaltung sein²⁴⁰.

Im Falle eines Rezitativs, das zudem noch die Akzentbeachtung floskelhaft gestaltet, wie im Int. *Iudica, Domine* in Greg auf *et exsurge ...* zu hören, wird man jedoch dessen gegenüber der mit initialer Wendung, kürzerer Tonwiederholung und Fehlen von Floskeln arbeitende Melodik vielleicht tatsächlich als primitiver bewerten können; bemerkenswert ist allerdings, daß die „Akzentfloskel“, der *torculus FaG* zu Anfang auf *Iudia* eine Entsprechung hat, allerdings in anderer Lage *DFE* — auch als Nutzung des Akzents. Irgendeine „motivisch“ sinnvolle Verbindung der Stellen wird man ausschließen können, d. h. man muß nach der Natur derartiger Floskeln fragen, nach ihrem freien Einsatz, je nach Brauchbarkeit, z. B. eben zu Anfang als Gestaltung des Initium was nun gegenüber dem initial merkmallösen Beginn von AR als sinnvolle und für Greg typische Veränderung angesprochen werden kann, denn rein rezitativische Anfänge dürfte einem primitiveren Stadium angehören: Die Kennzeichnung des Initium durch musikalisch auffällige Gestalt ist gegenüber den kadentiellen Merkmalen funktional überflüssig, daß „es“ anfängt, hört man auch ohne Hervorhebung. Wenn AR deutlich weniger, natürlich nicht ausschließlich, dem Prinzip des initialen Aufstiegs als eben für Greg typische(re)s initiales Gestaltmerkmal folgt, dann wird man hier in Greg die jüngere, vom Faktor des musikalischen Aufwands bestimmte Fassung vermuten dürfen. Damit aber wird wieder die Deutung der Floskel als eher archaisch zweifelhaft. Und man muß sich fragen, ob die gegenüber AR von *apprehende arma* an, besonders aber auf *et exsurge in adiutorium* zu beobachtende „Zurückhaltung“ in Greg nicht doch auch Ergebnis kompositorischer Absicht sein könnte: Das erstmalige Erreichen des Tiefstons *C* und die damit verbundene Kadenz ist Einleitung einer insgesamt tiefer liegenden, deutlich plagalen Schlußpassage. Der in AR bereits vorher erreichte Extremton wird in Greg durch die vorangehende Rezitation ästhetisch bemerkenswert; daß damit ein neuer Abschnitt mit neuer Beweglichkeit, nun aber in tieferer Lage eingeleitet wird, ist leicht zu hören bzw. zu erleben. Man könnte also ästhetische Gründe

²⁴⁰Man ist sehr dankbar, nun endlich beweiskräftig zu wissen, daß *by 800 Gregorian chant was itself a very new Repertory, less than half a century old, and ... a good deal of it ... was laced with melodies derived from the Gallican tradition.* ..., was sich auf das authentische Wissen, nicht etwa Vermutungen, von Levy bezieht, A. E. Planchart, *Notker in Aquitaine*, S. 312, in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe* 2007; nun wissen wir es: Eigentlich Gallikanisch ist das Ganze, vielleicht ist ja endlich das neumierte Gradualbuch aus dem Jahre 760 gefunden worden mit genauen Hinweisen wie *gallice*, besonders für die Offertorien; der gute Walafried, was der sich da wohl so zusammengeträumt hat.

auch für eine Gestaltung finden, wie sie in Greg auf *et exsurge ...* begegnet.

Hinzu kommt die Beobachtung, daß vergleichbar ausgedehnte reine Rezitativpartien in Introitusantiphonen nicht gerade sehr häufig sind. Man könnte hier an das Rez. im Int. *Exsultate Deo* (im 6. Ton) denken, wo *canite initio* und vielleicht noch das anschließende Wort *mensis* (es kommt auf die Deutung der Liqueszenz an) rezitiert werden, bevor zum Schluß des Abschnitts der bisherige Höchstton *e* um einen Halbton übertroffen wird, mit *f*; vergleichbar ist aber auch die Gestaltung von *sumite psalmum*, wo mit dem Motiv des Initium zum zweitenmal der Tiefstton erreicht wird²⁴¹. Betrachtet man in diesem Int. die Melodieführung weiter, so fällt im folgenden Abschnitt das Erreichen des nun absoluten Höchsttons *g* auf — die tonräumliche Disposition bindet mehrere Abschnitte korrespondierend, hier im Sinne der tonräumlichen Dynamik zusammen, genau, wie dies Guido ansatzweise als Merkmal guter Melodien angibt.

AR kennt diese Disposition wie zu erwarten nicht, einmal, weil die Rezitationspartie einen Ton höher liegt als in Greg, zum andern aber weil der Höhepunkt da eine Formel verwendet, die schon die vergleichbar gestaltete Textstelle *Exultate Deo adiutorio nostro* abschließt; im Übrigen läßt sich die Fassung von AR recht einfach als durchgehende Rezitation mit unterbrechenden initialen und kadenzierenden Formeln beschreiben, eine ersichtlich recht einfache Gestaltung — auch Greg weist auffällig viele Rezitationspassagen auf, d. h. die Gestalt von AR ist zu der von Greg parallel, nur gelingt Greg durch Gestaltung der Kadenzen und „Einfügung“ von melismatischen Stellen durch Vermehrung von Inzisionen — s. etwa *sumite psalmum iucundum*, wo AR durchrezitiert — und vor allem durch die tonräumliche Aufwendigkeit der melismatischen Stellen eine Individualisierung, deren Vernichtung in AR die Annahme einer — angeblichen — Abstammung AR aus Greg nicht ganz leicht nachvollziehbar sein ließe: Greg ist sowohl zu Anfang, absolutes Initium, als auch hier zu Ende der 1. Hälfte mit Erreichen des Tons *F* bemerkenswert beweglich. Greg reicht so tief, daß die Melodie für rationale Notierung auf die *affinalis c* transponiert werden mußte, wogegen AR „korrekt“ auf *F* notiert²⁴²; Greg hat also den Ton *B* verwendet, den es wenigstens zu Anfang der Nutzung des antiken diatonischen Tonsystems „nicht gibt“ bzw. nicht geben darf²⁴³ Daß

²⁴¹Hier wird man die Parallele zwischen Auftreten dieses Tiefsttons, *F*, bei Höchstton *g*, an drei Stellen natürlich nicht als Zufall ansehen können, sondern muß etwas wie motivische Beziehung annehmen — es liegt ein deutlicher Unterschied zum Auftreten von Floskeln in AR vor; man vgl. etwa die Wendungen auf *Exultate ...*, *Iacob sumite ...*, *cythra canite ...*, *et iudicium ...*, (in AR), um so etwas wie einen Unterschied zwischen Motiv, im sozusagen Gregorianischen Sinne, und Floskeln erkennen zu können: Selbst das Merkmal „Akzentbeachtung“ ist für den Einsatz der Floskel an so verschiedener, syntaktisch nicht gleichartiger Stelle in AR nicht ausreichend.

Solche Psalmen konnte man übrigens als Vorbilder für den „Einsatz“ von Instrumenten in liturgischer Dichtung wie den westfränkischen bzw. französischen Sequenzen verstehen.

²⁴²Wer dies als Hinweis darauf verwenden will, daß Greg die, auch noch direkte Urform von AR sei, muß beachten, daß AR die Transposition wegen *B* ebenfalls kennt; es gibt also keinen Grund, warum bei einer — angeblichen — direkten Abstammung AR aus Greg ausgerechnet die auffallenden „Tiefpunkte“ in AR nicht übernommen worden sein sollten; auch hier würde man den Vertretern dieser sonderbaren Vorstellung raten, zunächst einmal Klassifikationsfaktoren zu formulieren, die solche „Übergänge“ oder redaktionellen Eingriffe nicht nur systematisieren — schon dafür fehlen notwendige Untersuchungen —, sondern auch begründen könnten.

²⁴³**Zum tiefen *B* in der Theorie** Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, daß in den von

Bernhard dargelegten genetisch voneinander abhängigen Teilungen des Monorchords dieser Ton erst in der Fassung von Frutolf explizit generiert wird (s. auch u.), ed. Bernhard, *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* I, München 1990, S. 44, 11: ... *et tetrachordum synemmenon, sicut et superius in acutis, ita et inferius gravibus propter quosdam cantus interseri*. So lange haben sich aber die entsprechenden Melodien gegenüber dem rigorosen Tonsystem ihre diesbezügliche Eigenart wahren können: Das erklärt, warum Johannes Cotto immer noch so gegen „falsche“ Chromatik wettern konnte bzw. mußte (vgl. auch den Kommentar von A. Rausch in seiner Ausgabe der Musikschriften von Berno, S. 149).

Für Frutolf ist, in bestimmtem Ausmaß, die Autorität der Theorie gegenüber der Wirklichkeit, sei sie formuliert als *canendi facilitas* oder eben *propter quosdam cantus* nicht mehr absolut; eine strukturell wie wertungsgeschichtlich nicht ganz irrelevante Entwicklung, die, in der Mehrstimmigkeit ihre Parallele etwa in der völlig neuartigen Klassifikation der Intervalle als mögliche Klänge durch Johannes de Garlandia hat (bitte: Es wird hier kein Zusammenhang behauptet!). Die Wertung der Theorie ist jetzt so, daß sie — in bestimmtem Rahmen — der Wirklichkeit entsprechen muß, nicht umgekehrt. Und ebenfalls nicht ohne Interesse ist dabei, daß Frutolf, wie eine der Vorlagen, darauf verweist, daß ja auch Boethius eine historische Entwicklung der Erweiterung des Tonsystems berichtet, ib., S. 44, 15: Das theoretisch definierte System wird zu einem sich an der Wirklichkeit ausrichtenden zu definierenden System, und damit zu einem historisch veränderbaren System. Die Vorstellung, daß die mittelalterliche Musiktheorie, die, die die Praxis ordnen will, keine Theorie sei, sondern irgendwie nur Lehre — gar, vorwiegend?, Kinderlehre — wird angesichts so klarer Ausweise echten theoretischen Denkens zur Absonderlichkeit: Natürlich brauchte man erst einmal das Verständnis des antiken Systems sozusagen an sich, ehe man freier damit umgehen konnte, mußte man zunächst die Wirklichkeit als, wenigstens grundsätzlich, von diesem System erfaßt bzw. erfaßbar erkennen. Die, vornehmlich deutschen, Quellen, in denen das tiefe *B* theoretisch begründet wird, hat dankenswerter Weise, C. Meyer, *Organistrum et synemmenon grave*, in edd. W. Pass und A. Rausch, *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, Tutzing 1998, S. 87 ff., zusammengestellt (übrigens kennt bereits Hucbald das typisch mittelalterliche, die Skala konstituierende symmetrische Tetrachord, das die *Musica Enchiriadis* dann spekulativ zum rigoros vereinfachten Tonsystem überhaupt bestimmt, vgl. ib., S. 91; es ist völlig unverständlich, wie Meyer auf die Formulierung kommen kann, daß das *Dasia* System *est particulièrement appropriée au chant grégorien*, ib., S. 98, denn das tiefe *B* konnte zum Problem ja erst werden, nachdem man die Melodien auf die antike rationale Skala projiziert hat, aber auch da war durch Transposition, wie oben AR zeigt, das singuläre Auftreten von *B* leicht zu „lösen“ — und vorrationale Skalen gibt es nicht). Wie die finale Transposition zeigt, besteht von der Praxis her eigentlich kein Grund einer Hinzufügung des Tons *B* — den das antike System natürlich kannte, z. B. via Transpositionsskalen —, wenn nicht weitere „Chromatik“ notwendig wurde. Insofern überrascht auch nicht, daß die von Meyer zusammengestellten Belege — ob mit oder ohne „Garantie“ durch das Monochord — zunächst offenbar ausschließlich aus theoretischen Gründen erörtert zu werden scheinen: Hermann, ed. Ellinwood, S. 29 f., erklärt zunächst (nach den Quartan) die *Quintspecies* nach ihrer intervallisch diatonischen Struktur; dann, um dies *manifestius* zu machen, beschreibt er sie nach der Lage in der Skala, natürlich bezogen auf die *finales/affinales* (um einen üblichen Ausdruck für letztere zu gebrauchen), wo man dann — trivialerweise — die erste *species* zwischen *D - a* findet, die zweite zwischen *E - h*. Offensichtlich, um ein vollständiges System zu haben, ein System, in dem auch die *Quintspecies* transponierbar sind (sozusagen wie die *affinales*), überträgt er diese Anordnung dann auf die tiefen Töne, womit, wieder unausweislich, die erste *species* zwischen *A - E naturali quidem positione* zu finden ist. Hermann gelangt dabei zu einer

etwas abstrusen Folgerung: Er bemerkt, daß man in dieser *species* zwar mit der affinen — moderner Terminus! — *finalis* beginnt, aber dann mit dem „Ende“ auf *E* eigentlich mit der *finalis* des 3./4. Tons schließt, ersichtlich ein ziemlich sinnloser Formalismus, den Hermann aber für erwähnenswert hält.

Natürlich läßt sich dann mit dem „natürlich“ diatonisch gegebenen Ton *H* eine Transposition der ganzen *Quintspecies* nicht leisten, dem steht der Tritonus *H – F* entgegen. Auch bei der sozusagen dritten Möglichkeit, *C – G* läßt sich zwar eine Quint, nicht aber die dritte *Quintspecies* bemerken (auch hier bräuchte man *Fis*). Nur die vierte, ist „korrekt“, nur ist sie von unten her gesehen die vierte, in Wirklichkeit aber die erste *Quintspecies*, nämlich *D – a*.

Ärgerlich ist dies, denn eine Lösung durch Hinzufügung chromatischer Töne bietet sich nicht an, wohl aber eine Lösung durch Verschiebung nach unten: Man läßt das Tonsystem mit *Γ* beginnen, und nimmt den Ton *B* als gleichberechtigte Alternative ins System hinein, ed. Ellinwood, S. 30: *Nonne ergo attendis, quod vicissim et diatesseron in finalibus et diapente species violenter requirantur in gravibus? Ergo, quod constitutio repudiat, forma tantum si Γ apponatur, synemmenon quoque interponatur, fieri poterit, ut sit quasi prima Γ A B C D, secunda A B C D E, tertia B C D E F, quarta C D E F G ...*

Gegenüber der Diatonik mit *H* handelt es sich strukturell nur um eine Verschiebung: *A H C D E* findet sich wieder in *Γ A B C D* etc. Es ist klar, woher Hermann seinen Einfall nimmt, nicht aus dem Bedürfnis des Chorals, sondern des Axioms einer Vollständigkeit (ansatzweise) der Skala zur Aufnahme von transponierten *Quintspecies*. Hier wäre der Ansatz von Meyer zu differenzieren, denn auch der Hiersauer Abt Wilhelm führt in seiner Darstellung von modalen Oktaven, *A D a d; H E h e, C F c f* als letzte die von *D G d g* an, und, Kap. XXXVIII, bemerkt dazu, *quia cum omnes chordae infra statutum terminum quindecim chordarum suarum octavam repetant, b. quoque molle suum repetit B., secundo, quia unusquisque tropus sine inferiori synemmenon propriam speciem diapente infra finalem suam non postest habere, praeter tetrardum*. Dies ist genau die Argumentation von Hermann, rein theoretisch spekulativ bzw. aus angesetzten Ordnungsfaktoren der Skala abgeleitet. Theoger scheint der erste Theoretiker zu sein, der den betreffenden Ton *B* seines konkreten Gebrauchs wegen nennt, nämlich als Anfangston des Grad. *Salvum fac servum*, der im Gradualbuch jedoch mit *C* beginnt (GS II, 193 a): *C D E GGG EDCDEF*, und anders als bei Theoger im 1. Ton klassifiziert ist (das Responsum ist nicht formelhaft komponiert, wohl aber der Vers); unterhaltsamer Weise beginnt das Grad. in AR mit einer Partie, die in *F* ihren tiefsten Ton hat, mit *e* ihren höchsten; insgesamt ist die Melodie in AR affinal nach oben transponiert, ein deutliches Zeichen, daß der Anfang in skalisch und tonal „richtiger“ Notation ein *B* gehabt haben muß. In dem in der *Paléographie musicale* veröffentlichten Codex VI.34 der Kapitularbibliothek von Benevent, fol. 72^r findet sich eine besondere Art der Ausmerzung: Der Anfang ist affinal nach oben transponiert, von *Salvum ... in, ab te*. aber „normal“ notiert (mit versehentlicher Wiederholung des Schlüsselbuchstabens; der Quartsprung .. *sperantem in te* wird dabei zum Sekundschritt): Der Anfangston dürfte also tatsächlich *B* gewesen sein. Das Problem können die großen Kenner des Chorals sicher aus ihrem Fundus von Facsimilia leicht lösen.

Es ist übrigens nicht ganz ersichtlich, weshalb Meyer ausgerechnet der durch Symmetriegründe bestimmten Ordnung der *Dasia* Schrift eine Verbindung zu der von Hucbald angeführten Skala auf *C* zuweisen will, die doch deutlich genug durch das antike, asymmetrische Tetrachord gebildet ist, genau so wie das Hexachord nichts anderes als eine Erweiterung dieses symmetrischen *T S T* Tetrachords um je einen Ganzton nach oben bzw. unten ist, ib., S. 96; die klar von einem spekulativen Regelmäßigkeitsprinzip, also eben Symmetriegründen, d. h. spekulativ generierte Skala der *Musica*

damit die ästhetische Wirkung der Melodie in Greg gegenüber der Gestalt in AR erheblich intensiver ist, wird nur der nicht bemerken, dem Notenlesen nicht wenigstens einen Eindruck des Hörerlebnisses vermitteln kann, solche Unfähigkeit soll es ja geben.

Neben dieser Intensivierung des etwas langweiligen Gerüsts dieser Melodie, das in AR sehr viel deutlicher wird als in Greg, durch Hinzufügung von *incisiones* und Ambitus, ist die betrachtete tonräumliche Gesamtdisposition von Greg zu bewerten: Wie gesagt, erreicht Greg

Enchiriadis kann nicht von einem gar auf eine C-Skala ausgerichteten Choral abgeleitet werden, sondern aus Abstraktion. Hucbald sagt ja auch ausdrücklich, daß die instrumental, bei vielen Instrumenten, verfügbare Skala nicht etwa von der antiken grundsätzlich unterschieden ist, sondern nur als Auswahl besteht, sie ist durch Oktavierungen von Tönen trivial in die antike Skala einzubetten (modern formuliert), ed. Chartier, S. 164, 10: *Per easdem namque geminas qualitates rite per omnia dirigitur, nihilque aliud distare credantur, nisi quod initia non tali ordine metiuntur. Incipiunt enim quasi a tertio dispositionis illius.* (Boethius) Dessen *dispositio commensurabili concordia numerorum* gilt natürlich auch für die dargestellte Instrumentenstimmung, die deshalb eben auch zur Rationalisierung des Chorals angewandt werden konnte, sozusagen als leichter verfügbarer Repräsentant dessen, was Boethius ja auch als Aussage seiner *musica instrumentalis* dargestellt hat, nur eben *ratione*. Vielleicht war ja, in deutlichem Fortschritt gegenüber Aurelian, dieser Terminus Grund für eine Heranziehung der Instrumente zur Rationalisierung des Chorals! Die von Hucbald nahegelegte übliche Stimmung von (weltlichen, usuellen) Instrumenten ist diatonisch, kann also der antiken Ordnung entsprungen sein; sie paßt, wie Hucbald sagt, genau in das antike System.

Bei der Suche nach Strukturen, die der *Dasia* Skala entsprechen, d. h. dem Prinzip des symmetrischen Tetrachords, das, wie gesagt auch Hucbald kennt, muß man wohl auf die Rationalisierung der Tonarten verweisen: Deren *finales* sind ja Grundlage der *Dasia* Ordnung, d. h. man kann die vielleicht ketzerische Frage stellen, ob das System der *finales* den Melodien aus Symmetriegründen „aufgezwungen“ worden ist; keine ganz angenehme mögliche Folgerung: *Quattuor a primis tribus, idest lychanos hyptaon, ypate meson, parhypate meson, lychanos meson, quattuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est protus ... perficiendis aptantur ...*, ed. Chartier, S. 200, 7, womit das Prinzip der *finales* strukturell erschöpfend formuliert ist: Dieses Prinzip widerspricht jedoch der tetrachordalen Ordnung des antiken Systems.

Es muß aber nicht ein für die Choralmelodien ursprünglich natürliches System gewesen sein — und in Hinblick auf die Vorstellungen von Meyer kann nur darauf verwiesen werden, daß *B* als zusätzlicher, alternativer Ton nicht durch Betrachtung des Chorals, sondern durch Vollständigkeitspostulate an das Tonsystem formuliert worden ist. Es ist sicher von Interesse, die Überlieferungstraditionen hinsichtlich einer „Vermeidung“ von *B* durch Transposition und Notierung in „natürlicher“ Lage zu bestimmen. Erwähnt sei noch, daß auch der *Quidam Cartusiensis Monachus, Tractatus*, ed. Lebedev, S. 108, 65, die Ant. *Magnum haereditatis mysterium* als Beispiel für erlaubte, eigentlich regelwidrige Transposition anführt — die Melodie im 2. Ton reicht bis *F*, also untransponiert *B*: Für diesen Autor wohl des 14. Jh. ist dieser Ton also nicht erlaubt.

Einen Einspruch gegen fälschlichen Einsatz des Tons *B* findet man in dem etwas seltsamen Einschub zu Guidos *Micrologus*, wo es um „Vierteltöne“ geht (zur Berechnung vgl. Verf. *Die Neumen in Otrifrids Evangelienharmonie*, S. 252 ff.), ed. Smits van Waesberghe, S. 135, n: *Sunt etiam nonnulli, qui ubi debuerant semiditonum admittere, opponunt tonum. (o.) Quod ut exemplo pateat, in Offertorio De profundis multi quod erat incipiendum in .D. uno tono deponunt, cum ante .C. tonus non sit, sicque fit, ut ubicumque occurrit semitonium, ponant illum sub .G., quod nullo modo potest fieri.* Der Anfang des Off. ist klar:

in direktem Anschluß an das ausgedehnte Rezitativ auf der *finalis* den bisherigen Höhepunkt, um im folgenden Abschnitt, ziemlich weit vorn, den absoluten Höchstton zu erreichen; um die tonräumliche Erlebnisfülle noch zu intensivieren erreicht Greg im letzten Abschnitt nochmals wieder, u. a. mit gleicher Floskel wie im Initium und auf *sumite psalmum iucundum*²⁴⁴, auch nochmals den Tiefstton, so daß der Gesamtambitus zum Schluß durchlaufen wird:

ca- ni- te in- i- ti- o men- sis tu- ba:
 qui- a prae- ce- ptum in Is- ra- el est,
 et iu- di- ci- um De- o Ia- cob.

Greg macht also aus dem Gerüst, das auch AR als Grundlage bezeugt, eine ästhetisch wesentlich schönere Form. Und klar wird nun auch, was die oben angesprochene Liqueszenz auf *initio mensis tuba* bedeutet: Sie hat melodisch wesentliche Bedeutung, denn im nächsten Abschnitt erscheint sie wieder, diesmal aber als intensivierende „Gegenbewegung“ nicht zum Hochtone *f*, sondern zum Hochtone *g*; das merkt man beim Hören ebenso wie im Sehen der Noten: Die Konzeption der Steigerung bis zum Schluß, und dann des kontrastierenden, dezidiert plagalen Rückgangs, die Greg so interessant sein läßt, fehlt in AR gänzlich; könnte das nicht ein Hinweis darauf sein, daß Greg eine bewußte kompositorische Umarbeitung zum Zwecke der ästhetischen Sinngebung einer Urform sein könnte, die AR näher steht?

Aber natürlich ist Verf. auch der zentrale Einwand bewußt: Wenn schon der Choral,

AR
 Greg
 De pro-fun- dis

Ob AR vielleicht auch wegen „falschen“ ursprünglichen — oder durch *abusus* entstandenen — *B* transponiert wurde, ist hier nicht zu sagen; daß es offenbar eine Version des Anfangs gegeben hat, die mit *B* gesungen wurde, ist eindeutig, denn *B* liegt einen Ganzton unter *C*. Merkwürdig ist die Ausdruckweise, daß nämlich das Off. mit *D* begänne, obwohl die *finalis* erst auf der ersten akzentuierten Silbe erscheint — die „Vorsilben“ werden offenbar nur „nebenbei“ mit gerechnet. Wie Metz oder St. Gallen gesungen haben, ist natürlich nicht mehr zu rekonstruieren.

²⁴⁴Textlich besteht hier kein Grund: *Exsultate* hat mit den anderen Wörtern nichts zu tun — wenn man nicht, wie in einer erstaunlichen neueren Arbeit über die Melodik Hildegards tiefste, wenn auch kaum akzeptable semantisch theologische Deutungen hineinerfinden will, weil man zur Musik selbst nichts sagen kann.

ob AR oder Greg, ursprünglich nur durch *oral tradition* vermittelt wurde, durch mystisch rätselhafte Entscheidungen einer *chant community*, die sich ja gar nicht über eine melodische feste Form bewußt sein konnte, schon deshalb, weil die Melodien der Hymnen als gebundene „Volkslieder“ kaum immer variierbar waren, die feste Melodiegestalt also nicht nur Augustin selbstverständlich war, dann kann man ja gar nicht wissen, ob die nun notierte Fassung überhaupt einer ästhetischen Betrachtung der vorgestellten Art fähig ist — es könnte ja sein, daß irgendeiner der idealen Vertreter der *oral tradition strictissimae observantiae* die Melodie (z. B. im Fall des *tractus*) am nächsten Tag ganz anders gesungen hat? Angesichts der dezidiert identischen Erscheinungsweise des Tiefsttons, geradezu motivisch eingesetzt, der vielen Relationen zwischen Abschnitten, und schließlich der geschilderten tonräumlichen Disposition fällt es jedoch schwer, derartige Vorstellungen für verifizierbar zu halten — so angenehm die Vagheit der *oral tradition* Mystik auch ist, z. B. hinsichtlich der restlosen Entbindung von der Aufgabe, in musikalischer Kunst auch vergangener Zeit nach dem ästhetischen Sinn zu fragen, d. h. im Fall des Chorals, diesen nicht ausschließlich als Lieferanten von Formeln und Formelzusammenfügungen, sondern, entsprechend den Vorgaben von Augustin, eben als musikalische Kunst zu verstehen, so schwierig ist es angesichts der Gestaltmerkmale der überlieferten Formen der liturgischen Musik den Dauerverweis darauf zu akzeptieren, daß die vorliegenden Melodien ja als solche gar nicht „gemeint“ sein müssen oder dürfen; und was nicht sein darf, ja auch nicht sein kann.

Wenn hier also der Vorstellung gefolgt wird, daß, vor allem in Greg, die liturgischen Melodien musikalische Kunst darstellen, deren ästhetischer Sinn, wenigstens andeutungsweise, aus ihren überlieferten Melodien ablesbar sein muß, ist sich Verf. der vielen Fettnäppchen bewußt, in die er mit diesem Festhalten an der Gültigkeit der überlieferten Melodien als Ausdruck ihres ästhetischen Sinnes treten muß. Nur, die Beziehungen zwischen den Abschnitten, die weitreichenden Dispositionen tonräumlicher und gar nicht so selten auch „motivischer“ Art — ja, es wird bewußt der Ausdruck *Motiv* verwendet²⁴⁵ — sind nicht so, daß man hier

²⁴⁵**Ein Wort zum Int.** *Rorate caeli* Und es reicht eben nicht aus, festzustellen, daß vor allem, aber nicht nur, in Introitus der 1. Tonart die Anfangsformel (*CD*) *Dab a ...* oft auftritt; sondern man muß auch im jeweiligen Kontext versuchen, den ästhetischen Sinn zu erkennen; man kann auch formulieren, daß diese Formel recht beliebt ist, was vielleicht in ihrer Gestik, dem mit Halbton nach oben noch überbotenen Anfangssprung begründet ist: Diese Art der Eröffnungsgeste ist jedenfalls rein musikalisch gesehen ästhetisch sehr reizvoll, auch für das entsprechende Gefühl des Sängers; und man muß ja nicht gleich an semantisch raumanaloge Deutungen denken, wie sie beim Int. *Rorate caeli desuper et nubes pluant*, für gewisse Deuter nahezuliegen scheinen, was das Problem relativ tief liegender *nubes* und einer besonders hohen Stellung der Präposition *desuper*, was eigentlich *von oben* heißt, also kaum über den *coela*, um die häufiger auftretende Form zu verwenden, stehen kann oder darf, von dem aus es *von oben nach unten regnet*, mit sich bringt. Man könnte auch an rein ästhetische Begründungen denken wollen, was allerdings unausweislich das Einbringen von musikalischem Gefühl eigener Erfahrung oder eigenen Erfahrungserwerbs bedeutet, andererseits kein Anachronismus sein muß, wie dies im Fall der Übertragung barocker „Figurenlehre“ auf viel ältere Musik ebenso unausweislich ist: Das Erleben der „schnellen“ Eröffnung *CD Cab a acca aG*, also mit einer gewissen, ausholenden „Gegenbewegung“, der sich dann der Höhepunkt anschließt: *abc cbcdcd dc* ist allein als Aufstieg, als dynamischer Anfang, dem dann ein fast stetiger Abstieg folgt, bis ganz zum Schluß das

Wort *Salvatorem* wieder den Tiefstton erreicht — für semantische Deutung übrigens ebenfalls recht mühsam, ausgerechnet den *Salvator* so tief zu setzen.

Betrachtet man dann AR, so wird deutlich, daß Greg aus einer formelhaften, ebenfalls sehr „hochliegenden“ Vorlage eine individuelle Gestalt geformt hat (die von Nowacki, s. Anm. 352 auf Seite 631, S. 324, angestellte Frage, ob die Tonfolge *D ah aha aahc ...* zu Anfang von AR als *F – a trichord*, und damit *a* als dessen oberer Grenzton, oder ob das *a* als unterer Grenzton eines *a – c trichord* *s* und damit *b* oder *h* zu lesen sei, erscheint nicht nur angesichts der Parallele in Greg als leicht überflüssig (wegen der typischen Formel *Daba ...*), vor allem ist nicht erkennbar, was ein Sprung *D – a* plötzlich mit einem *trichord F – a* zu tun haben soll: Diese Art der Strukturierung scheint an Erkenntnismöglichkeit nicht sehr weit über die, nun rein theoretische Anwendung der *species* Lehre des Mittelalters zu reichen — nur wurde diese ja doch durchweg auf die abstrakte Skala angewandt; Guido z. B. spricht in seiner Melodielehre an keiner Stelle von solchen Strukturen; klar ist hier, daß *D finalis*, *a tuba* und *F* ein, schon des darunterliegenden Halbtons wegen wichtiger Ton dieser Tonart ist oder sein kann — das „Spiel“ mit Auftreten oder Auslassen dieses Halbtons, *E*, ist geläufiges Mittel der Formgestaltung; natürlich wird man auch AR mit *Daba ...* lesen):

AR

Greg

Ro-ra- te cae- li de- su- per,

AR

Greg

et nu- bes plu- ant iu- stum:

Die Anlage ist in beiden Fassungen identisch, aber nur Greg formt mit seiner üblichen Ökonomie, die hier wieder einmal durch „Überbietung“ des Höchsttons die Wirkung verstärkt, die tonräumliche Bewegungsdynamik besonders effektiv in musikalische Gestalt: Aufstieg der Formel bis *b* nebst erster ausgleichender „Gegenbewegung“, daran anschließend der erste Anstieg — sorgfältig als Terzsprung — bis *c*, der die Akzentbeachtung musikalisch nutzend durch eine tiefer reichende „Gegenbewegung“ herausgehoben wird; aus dieser Tiefe dann steigt, diesmal unter deutlicher Nutzung des Tons *h*, die Melodie bis zum Höchstton *d*, der dann auch zur Schlußbildung, in den „metrischen“ Neumen auch klar als *lang* bezeichnet, verwandelt ein deutlich herausgehobenes melodisches Ereignis darstellt. Der Eintritt in die tiefere Region wird in Greg durch die isolierte Stellung des initialen Tiefstons *F*, der übrigens in dem vorangegangenen Abschnitt nicht erreicht wurde, ganz anders als ästhetisches Ereignis herausgestellt als in AR.

Verf. ist sich bewußt, mit solcher Schilderung nur die für jedermann sofort sichtbare Melodielinie wiederzugeben, es scheint aber nicht ganz sinnlos auf die Art der Gestaltung, z. B. die jeweils tiefer reichenden ausgleichenden, sozusagen ausholenden, „Gegenbewegungen“ in Relation zum Aufsteigen

hinzuweisen. Zu bezweifeln, daß die Anfangsgestaltung ästhetisch von großer Erlebniskraft ist, wird kaum möglich sein — die Frage ist nur, ob bzw. warum ein solches rein musikalisches Erleben, das nie Hauptsache werden darf, folgt man Augustin, nicht ausreichender Grund für diese Gestaltung sein kann oder darf.

Und noch etwas fällt auf: Die jeweilige gegengerichtete Bewegung, fast etwas wie eine übergeordnete „Zweistimmigkeit“, deren nach unten führende Richtung zu Anfang, eben in der „isolierten“ Note *F* auf *et nubes* ihr Ziel hat, läßt es wenig wahrscheinlich sein, daß man hier wie auch in der Disposition von *ab a*, *aca aG* und *acddc*, eine letztlich beliebig veränderbare eher zufällige, gerade mal besonders effektvolle Gestalt habe, die eigentlich gar keine sein darf, wenigstens nach strenger *oral tradition* Lehre; vielleicht können solche Beispiele begründen, warum Verf. gewisse Schwierigkeiten mit den entsprechenden Folgerungen dieser Lehre hat: Es scheint nicht ganz erfolglos zu sein, sich die erhaltenen Melodien als solche einmal genauer, und sogar ästhetisch als Musik auch in den einzelnen Bildungen beginnend mit der Ebene von Guidos *syllabae et neumae* zu betrachten.

Immerhin wird man einwenden können, daß es tatsächlich eine Melodie gibt, in der der Text semantisch adäquat, d. h. im Sinne barocker Figurenpraxis, vertont zu werden scheint, nämlich im Off. *Confitebuntur caeli*: Da sind die *caeli* wirklich der absolute Höchstton in der ganzen Melodie, der Ton *g* wird im ganzen Responsum bzw. in der ganzen Antiphon nicht mehr erreicht; wie zu erwarten „enttäuscht“ AR hier dadurch, daß es seinen Höchstton, der auch noch tiefer liegt, gleich zu Anfang, und dann auch noch gleich zweimal nutzt; von einer Parallelität beider Fassungen hier zu sprechen, fällt daher nicht leicht. wenn auch das Gerüst nicht völlig unterschiedlich sein muß:

AR

Greg

Con-fi- te- bun- tur cae- li

AR

Greg

mi- ra- bi- li- a tu- a

Man mag ja das typische Beispiel für „bewegtes“ Rezitativ in AR auf *mirabilia tua* für eine Vereinheitlichung halten, der Gegensatz zu Greg ist an dieser Stelle aber zu groß, um eine — angebliche — Abstammung AR von Greg mit methodisch gutem Wissen und Gewissen behaupten zu können. Die Wendung über *mirabilia* in AR ist typisch, vielleicht erklärt sich aus der Verwendung dieser Formel auch der gegenüber Greg auffällige „Griff in die Tiefe“; dies könnte man also als Ergebnis des Einsetzens einer bestimmten Formel sehen, nicht als Gegensatz des gemeinsamen Gerüsts; daß man aber die Vertonung von *caeli* gleichsetzen und, in welcher Richtung auch immer, eine genetische Abstammung einer der beiden Fassungen von einander behaupten könnte, erscheint schwer begründbar.

Die Frage nun nach der tonräumlichen Symbolik von Greg muß sich mit dem Problem auseinandersetzen, daß die für Greg charakteristische tonräumliche Gesamtplanung dann bedeuten würde, daß

das zufällige Ergebnis einer mystisch-vagen zufälligen Realisierung irgendeines, unbeschriebenen und unbeschreibbaren „Urgebildes“ von Melodietyp vor sich hat, wie es so angenehm zu denken zu sein scheint. Die Bestimmtheit hat ihren Sinn, und dies wird gerade deutlich beim Vergleich mit AR, dessen stärkere Bindung an Floskeln und Formeln aber auch nicht erkennen läßt, daß die Melodien nur zufällige Verfestigungen irgendeiner der unzählbaren Varianten eines gleichen Urtyps von Melodie sind (die Natur dieses Urtyps oder des, Schellings Terminologie folgend, *Melodiebreis* ist auch in der betreffenden Literatur nicht ganz leicht zu finden, ja vielleicht nicht einmal als Aufgabe bewußt); die Formelgestalten wie auch die der Floskeln sind in AR über die Einzelmelodien, die Gattungsgrenzen und auch manchmal die der Tonarten so fixiert, daß die strenge Vagheitsforderung zu verifizieren nicht ganz leicht fällt.

Und was nun hat dies, wird der geduldige Leser — wenn es diesen denn geben sollte — mit der Frage nach der Primitivität und damit Ursprünglichkeit des so auffällig ausgedehnten Rezitativs im Int. *Judica Domine* in Greg auf *et exsurge* zu tun? Die Antwort ist leicht zu geben (s. o., Anm. 5 auf Seite 459): Man beachte, wie das Rezitativ in Greg verlassen wird: Es rezitiert und rezitiert, und endlich, ja endlich, kommt Bewegung, und das dann doch etwas auffällig, nämlich der Quartsprung zum absoluten Tiefstton der Melodie, *C*; wie er in AR erreicht wird, ist, abgesehen vom zweimaligen Auftreten, viel weniger auffällig. Kann also, und dies in Vergleich mit dem oben angesprochenen Rezitativ, das allerdings einen bisher unerreichten Höchstton „vorbereitete“, nicht auch hier das auffällige Verharren auf der Rezitation, nebst Abschluß mit *tristropa*, vielleicht einem gewollten Effekt dienen? Wäre dies a priori als Unmöglichkeit zu qualifizieren? Mit Sicherheit kann man diese Frage nur beantworten, wenn man wie einer der neueren Deuter des Verhältnisses beider Fassungen genau weiß, daß die fränkischen *magistri cantus* viel zu dumm waren, um auch nur ansatzweise etwas anderes mit dem aus Rom empfangenen Choral zu tun, als diesen brav und identisch auswendig zu lernen — daß diese geradezu exemplarisch dummen und unfähigen fränkischen *cantores* die Musiktheorie entwickelt, also die Rationalisierung des Chorals geleistet, die Theorie der Mehrstimmigkeit beiläufig entdeckt und auch noch die Unfähigkeit der römischen Kollegen hinsichtlich sinnvoller Zusammenstellung der liturgischen Gesangstexte bemerkt haben, das kann bei solchem eindeutigen a priori musikhistorischem Wissen ebenso unberücksichtigt

Dominus unter den *caeli* stehen würde; es ist also nicht auszuschließen, daß der Komponist hier nur — und der Kontrast zum neu anfangenden Abschnitt ist deutlich genug — den Tonraum zu Anfang nach oben erschöpfen wollte, denn im zweiten Teil geht er deutlich mehr in die tiefe Lage, was übrigens auch für AR gilt, allerdings nicht in der gleichen Deutlichkeit wie in Greg. Es ist also sehr gut denkbar, daß der Komponist hier nicht die besondere Höhenlage der Himmel durch die Lage der Melodie hat schildern, symbolisieren oder was überhaupt tun wollen, sondern nur das Prinzip genutzt hat, erst den zweiten oder dritten Akzent zur vollen Entfaltung der Hochlage zu nutzen; dies ist eine typische Gestaltungsmöglichkeit in Greg, die auch die vergleichbare Deutung von *Dominus* Stellen als deklamatorische Akzentuierung etwas skeptisch betrachten läßt, wie dies im Folgenden noch geschehen soll; und daß eine, wie für Greg ebenfalls typisch ökonomische „Überbietung“ der Bewegung nach oben zu einem einmalig erreichten Höchstton eben an der betreffenden Stelle vorliegt, ist nicht ganz auszuschließen. Die semantische Deutung, nahegelegt von der Selbstverständlichkeit der Erfahrung mit barocker Musik, muß also auch hier nicht die einzige Deutungsmöglichkeit darstellen.

gelassen werden wie der Kulturunterschied zwischen den fränkischen Bildungszentren und Rom. Diese kann man z. B. aus dem bekannten Werk von Gregorovius höchst spannend und unterhaltsam erfahren; man sollte auch beachten, daß, als man in Rom offenbar endlich von den musiktheoretischen und musikalischen Leistungen im „Norden“ erfahren hatte und dies entsprechend zu bewerten in der Lage war, sich, und zwar der Papst persönlich eine Orgel, Orgelspieler und Theoretiker nicht etwa aus den byzantinischen Regionen Italiens oder gar aus Rom holte, nein, da wandte man sich, da mußte man sich nach Bayern wenden. Ehe man also die Dummheit und Barbarizität der fränkischen Sänger als a priori Voraussetzung absolut setzt, sollte man sich vielleicht doch mit deren Leistungsfähigkeit auseinandersetzen, denn auch die Tonare erhielt man nicht aus Rom (auch die bekannte Invektive des zelotischen *Iohannes diaconus* gegen die fränkischen Sänger zeigt die musiktheoretische Unbedarftheit ihres Autors schon daran, daß er, nach Aurelian, unfähig zur Anwendung der da geläufigen Kategorien ist, sondern sich nur auf ausführungsmäßige Kriterien vager Natur beschränken muß — daß etwa die Tonarten „verfälscht“ worden wären, einer der „beliebten“ Streitpunkte fränkischen „Denkens“ über Musik, ist dem Autor der Gregorvita völlig unbekannt).

Schließlich hätten Greg die gleichen Mittel zur Abwechslung von der „Routine“ des Rezitativs wie AR zur Verfügung gestanden, wenn Greg an dieser Stelle darauf verzichtet, muß man ja nicht von vornherein ausschließen, daß es auch kompositorische Gründe gegeben haben könnte. Wenn man dann nämlich betrachtet, wie Greg das Erreichen des Tiefsttons im folgenden Abschnitt gestaltet, welches Ereignis hier die Melodie auf *Domine* in dieser Hinsicht, Erreichen des Tiefsttons, darstellt, dann kann der Effekt im vorangehenden Abschnitt durchaus kompositorisch gewollt gewesen sein. Ganz so trivial also erscheint die Annahme eben doch nicht, daß Greg hier primitiv, also notwendig Wiedergabe der Urfassung sein müsse.

Im Fall des initialen Rezitativs, das nur Greg mit einer initialen Lage und Gestalt des beiden gemeinsamen *torculus* beginnt, kennzeichnet ebenfalls nur Greg seinen Schluß deutlich durch *tristropa*, gliedert also auch hier deutlicher als AR. Der den folgenden Kleinabschnitt schließende musikalische „Reim“ auf *me*, dessen Entsprechung auf *impugnantes me* zu finden ist, wird in AR und Greg, allerdings verschieden, beachtet, wobei AR die musikalische Qualität dieser naheliegenden Reim“bildung deshalb „aufhebt“, weil die gleiche Schlußformel noch zweimal — natürlich ohne Textreim — auftritt; der abschließende *salicus* von Greg ist dagegen kürzer, aber gestaltmäßig sicher prägnant gegenüber den nicht selten gebrauchten Wendungen, die AR benutzt; vor allem fällt hier eines auf: Auf *nocentes me* komponiert Greg eine deutlich auf den Schlußton *F* bezogene Wendung; die Wendung auf *nocentes* bereitet den Schlußton so dezidiert vor, daß die eigentliche Schlußwendung zur Bestätigung eines bereits erreichten Zieltons wird; die Kadenzwirkung wird gegenüber AR auch durch den (nach oben) größeren Ambitus bestärkt.

Im Gegensatz zu dieser Bildung, die grundsätzlich zu der von AR parallel ist, komponiert Greg den „reimenden“ Schluß *impugnantes me* eben bis auf *me* völlig anders, und zwar recht auffällig, durch eine Sequenz, die nicht etwa als zufällige Variante von oder zu AR beschrieben werden kann; der musikalische „Reim“ betrifft in Greg also nur das wirklich „reimende“ Wort,

die Wortwiederholung.

Dieser Besonderheit in Greg bei den beiden „Reim“stellen, wo also Greg Individualität aufweist, steht der auffällige, wenn auch eine sehr häufig gebrauchte Formel verwendende Anfang von *expugna* in AR gegenüber, der mit seinem Aufstieg bis *h* (gemeint *b*?) den musikalischen Aufwand hinsichtlich der einfachen Wendung von Greg erheblich steigert; daß die identische Wendung im folgenden Abschnitt in Greg, *apprehende arma ...*, in AR mit der gleichen, aufwendigen Formel besetzt wird, ist zu erwarten; hier wird man natürlich die Möglichkeit bedenken können und müssen, daß AR sozusagen sekundär gegenüber einer Greg vielleicht näherstehenden Urfassung „von sich aus“ aufwendigere, wenn auch durch ihre Formelhaftigkeit nicht wirklich individuelle, Gestaltungsmittel einsetzt — was natürlich überhaupt nichts über eine, wie auch immer vorausgesetzte, genetische Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von der jeweils anderen sagen kann.

Die Frage, ob Greg hier primitiver ist, ist daher nicht ganz so einfach zu beantworten: Man bemerkt, daß Greg auf *scutum* den gleichen *porrectus praepunctatus* setzt wie in dem Abschnitt davor, auf *impugnantes* — ist das Zufall oder nicht? Offenbar nicht, beachtet man einmal die Identität der Melodieführung beider Zeilen, und zum anderen die Relation der Schlußtöne: Im Abschnitt *expugna ...* wird mit *F*, dem Ton über der *finalis* geschlossen, in *apprehende ...* aber mit der Tonika *E*; es handelt sich um eine sinnvolle Reaktion auf die Struktur des Verses, der hier seine Mitte erreicht. Wenn nun Greg den erwähnten *porrectus praepunctatus*²⁴⁶ verwendet, so wird klar, daß der Komponist hier ganz bewußt vorgeht, nämlich die Relation der beiden Schlußtöne auch gestaltmäßig verdeutlicht: Die angesprochene Sequenz führt zum Abschluß auf *F*, das „Auslassen“ der Sequenz führt sofort in den Tonikaschluß — der Identität der Melodielinie beider Abschnitte läßt Greg auch die Schlußbildung, geradezu wieder in dem Effekt des *ouvert – clos* Prinzips, entsprechen.

AR gestaltet seine Binnenkadenzen im ersten Teil alle identisch mit *F*, Greg setzt die Mitte durch Tonikaschluß deutlich von den anderen ab, ja läßt diese als „Vorschlüsse“ auch tonal erkennen; dies ist ein Merkmal besonders von Greg. Damit ist aber auch nicht auszuschließen, daß eine entsprechende Redaktion der Urfassung im Rahmen der „Tonalisierung“ der Melodien geschaffen worden ist, denn die Vermutung, daß AR hier gegenüber Greg eine sekundäre Form darstelle, ist weder beweisbar noch überzeugend. Schließlich ist die einfache Wiederholung einer Schlußfloskel, wie sie auch noch den nächsten Abschnitt *adiutorium meum* in AR kennzeichnet, charakteristisch für einen viel stärker als Greg von der Reihung von Formeln und Floskeln bestimmten Stil; und daß dieser dem ursprünglichen liturgischen Gesang eigen gewesen sein dürfte, zusammen übrigens mit der doch recht einfachen Struktur dieser Schlußfloskel, kann wohl keine a priori abwegige Überlegung darstellen.

Und gerade der Schluß des nächsten Abschnitts, *et exsurge ... meum*, ist in Greg ausgezeichnet durch schon auf der Pänultima beginnende „Ansteuerung“ des im Verlauf sehr auffälligen Schlußtons, des Subtons der Tonika, nämlich *D*: Auf die Heraushebung des Tiefstons zu Anfang von *meum* wurde bereits hingewiesen, das abrupte Einsetzen dieses Tons, *C*

²⁴⁶Diese relativ einfach zu verstehenden Termini seien hier nur der leichten Verständigung wegen verwandt.

(in den rhythmischen Schriften explizit *lang*), durch Quartsprung ist unvermittelt und damit effektiv; gleichzeitig stellt dieser Ton zusammen mit *E* natürlich auch die skalische Umgebung des Zieltons dar, der dezidiert pressusartig erreicht wird — und hier fällt ebenfalls auf, daß AR mit seinem Schluß wieder auf *F* letztlich keinen Grund für die tiefe Lage erkennen läßt, d. h. nur Greg setzt die tiefe Lage sozusagen gezielt ein, im Rahmen dessen, was man als Nutzung tonaler Spannung beschreiben kann, hier also das Erreichen des „Vortons“ *D* als vorletzter Binnenschlußton.

Für AR sind solche Schlüsse nicht etwa ausgeschlossen, d. h. die Annahme einer — angeblichen — direkten Abhängigkeit AR von Greg kann nicht etwa Honig derart aus dieser Situation saugen, daß AR eine höchst unsinnige Verballhornung von Greg an dieser Stelle sein müsse, etwa um die erwähnte, in AR sehr häufige, in Greg nicht ganz unbekannte, Floskel des „großen“ Sprungs anbringen zu können. Schon die Beobachtung, wie sorgfältig, ökonomisch Greg mit dem Tiefstton umgeht, kann hier anderes näherlegen: Während die initiale Floskel auf *expugna* und *aprehende* (in AR) den Tiefstton schon zweimal vorstellt, und auch im Abschnitt *et exsurge ... meum* der Tiefstton (in AR) zweimal, in Greg nur einmal, dafür um so effektiver, auftritt, kennt Greg diesen Ton zum ersten Mal, und dann auch nur einmal, im angesprochenen Abschnitt, *et exsurge ... meum*, um dann im Schlußteil auf *Domine* den Kadenzabschluß zu bilden, natürlich in Hinblick auf die Gesamtanlage, und dann auf *virtus salutis* in auffälliger Nutzung des Akzents und gleichzeitig initiale Funktion zu haben — die Bedeutung solcher betonter Abschnittsbildung zur Schaffung musikalischer Beweglichkeit wurde bereits angedeutet; beachten sollte man übrigens auch die für Greg typische Ökonomie im Umgang mit Extremtönen in dieser letzten Zeile: Der Höchstton *a* findet sich in AR zweimal, in Greg in charakteristischer Weise nur einmal, und zwar zum Ende, kurz vor dem Kadenzabstieg.

Im zweiten Teil des folgenden, des letzten Abschnitts tritt (in Greg) nämlich *C* auch wieder exponiert auf, *salutis meae*, direkt vergleichbar dem Auftreten im vorangehenden Abschnitt auf *meum*, nämlich durch Quartsprung nach unten erreicht, also deutlich als vereinzelter Ton gesetzt (ebenfalls „lang“ notiert). In AR fehlt er hier ganz; das sind keine unbedeutenden Unterschiede, sondern klare Hinweise auf klangliche Gesamtdispositionen!

Welche tonale Bedeutung für die Vorbereitung des Schlußtons in Greg dieser Tiefstton besitzt, wird wie bereits angemerkt im letzten Abschnitt erkennbar, wenn die Melodie (in Greg) auf *Domine* diesen Ton geradezu herausarbeitet, als Ziel der Gesamtbewegung. AR dagegen läßt, wie im Abschnitt davor, das Auftreten dieses Tiefsttons nicht als wesentlich erscheinen, sondern fast schon als Ornament, jedenfalls als Teil der Bewegung, die keine gliedernde Bedeutung hat — die angesprochenen tonalen Spannungen²⁴⁷, die Abschnitte miteinander korrespondieren lassen, nicht selten verstärkt durch gestaltmäßig vergleichbare Kontexte, sind wesentliches Merkmal des Stils von Greg. Daß eine — angeblich — daraus herzulei-

²⁴⁷Um böartigen „Mißverständnissen“ vorzubeugen: Verf. ist nicht der Meinung, daß hier Grundfaktoren der tonalen Harmonik am Werke sind; hier handelt es sich um Beziehungen wie eben im *ouvert - clos* Prinzip — daß oder ob die Möglichkeit solcher Beziehungen etwas grundsätzlich Anders darstellt als andere, „mehrstimmige“ Beziehungsmöglichkeiten, oder ob es hier doch irgendwelche Ordnungen des musikalischen Hörens gibt, die vergleichbar verlaufen, ist eine andere Frage.

tende Fassung gerade dieses Merkmal so dezidiert vernachlässigt haben soll, erscheint nicht gerade als leicht verständliche Voraussetzung. Vielleicht ist eine Folge wie auf *virtus salutis* mit „Halteton“ *F* und absteigenden Tönen *E D C D E*, also die oben — mit Anführungszeichen!! — so bezeichnete quasi „übergeordnete Zweistimmigkeit“ nicht zufällig, sondern ganz klar auf Erleben der tonräumlichen Bewegung jeweils in Relation zu einem konkret hörbaren „Maßstab“ hin komponiert; auch dies ist ein für Greg nicht selten festzustellendes Merkmal.

Es fällt schwer, solche klaren Dispositionen, die vor der eigentlichen Kadenz sozusagen nochmals kurz den plagalen Raum deutlich markierende Gestaltungen einfach als zufällig entstanden, beliebig ersetzbar, als eine von vielleicht Millionen möglicher Varianten zu denken: Allein schon die Einführung des „Maßstabs“ der Bewegung nach unten, des Tons *F* auf *virtus*, nämlich mit dem *scandicus*, der die dezidierten Schlüsse der ersten beiden Abschnitte auf *F*, *nocentes me* und *impugnantes me*, bildet, muß nicht beliebig gewesen sein, der Ton *F* wird damit deutlich betont, als Ziel der Bewegung, als Abschluß, und vielleicht ist deshalb auch kein Zufall, daß die Erweiterung, *EEF DEF C FF FD EFG ...*, dieses *scandicus* nach unten mit einem Quilisma gestaltet ist.

Für Adepten der strikten *oral tradition* Lehre, daß der niedergeschriebene Notentext nicht das sein darf, was er ist, und damit auch nicht sein kann, als was er erscheint, müssen solche detaillierten Betrachtungen sinnlos erscheinen, denn solche Gestalthaftigkeit kann eine rein mündlich ihre Melodien weitergebende Musikkultur ja nicht gekannt haben; die können höchstens die musikalische Gedächtnisleistung der betreffenden neueren Deuter gehabt haben, weshalb sie gar keine Melodiegestalten gewußt haben können, ganz anders als Augustin, der doch tatsächlich ausführlich darüber berichtet, wie sich bei der Ausführung einer Melodie diese sozusagen zeitlich punktuell aus der *memoria* löst, verwirklicht wird, und wieder in die *memoria* verschwunden ist — aber, welchen Sinn hätte ein solches Bild, wenn es nicht um die *memoria* ein und derselben, in der Ausführung dann sukzessiv und immer schnell „verschwindenden“ ablaufenden Melodiegestalt gegangen wäre — ein Problem auch neuerer Ästhetik. Und die Formeln müssen ja wohl als feste Gestalten bewußt gewesen sein, sonst hätten sie sich kaum so eindeutig überliefern lassen. Also lassen wir das auch für die Melodien des Introitus zu — und betrachten die Melodien, wie wir sie nun einmal haben: Auch Homers Text wird man nur anhand von Homers Text, wie er musterhaft durch Prof. West ediert wurde, interpretieren können, als im Einzelnen völlig beliebige Reihung von Formeln wird man auch diesen Text kaum bewerten wollen. Erlauben wir uns diese Freiheit auch für die Melodien des Chorals. Vielleicht hat es ja auch damals schon Musiker mit besonders gutem, musikalischem Gedächtnis gegeben? Warum eigentlich nicht? Die Erkenntnis daß es Menschen mit besonderer musikalisch kompositorischer Leistungsfähigkeit gegeben hat, das wird man angesichts der Gestalt der Chormelodien auch nicht einfach der revolutionären Einführung eines Kunstkollektivs der *chant community* durch M. Haas opfern wollen.

Daß man auch solche Detailbetrachtungen, individuell auf die Melodie des einzelnen Textes bezogen durchzuführen bemüht sein kann, hat ersichtlich seine Berechtigung in dem Umstand, daß nur so — vielleicht — etwas größere Klarheit über stilistische, also grundsätzliche Unterschiede beider Fassungen zu erarbeiten sein könnten. Die gestaltmäßigen, als

Wesensmerkmal des Chorals von Guido bestätigten²⁴⁸, Relationen von Abschnitten und ihre spezifische Gestaltung, insbesondere in tonaler Hinsicht können als bestimmendes Merkmal von Greg angesehen werden, das die Annahme einer redaktionellen kompositorischen Tätigkeit rezipierender fränkischer *magistri cantus* nicht von vornherein zur absurden Chimäre werden läßt — vor allem aber dürfte es darum gehen: Der Gregorianische Choral ist als Musik der Liturgie, als kunstvolle Musik komponiert, nicht als Lieferant für Entstehungsthesen, Theorien über Mündlichkeit der Überlieferung und Formelwesen, etc., sondern als Musik; und der Versuch, der angesichts klarer Information durch die Melodiegestalt, ja nicht nur intuitiver Einfühlung bedarf, einer Erfassung dieser wesentlichen Faktoren des Chorals muß sich notwendig mit Details befassen; reine „Korinthenkackerei“ stellen solche Versuche nicht dar — daß es angenehmer ist, a priori auf solche Frage zu verzichten, sie als nicht existent zu postulieren, ist klar, und wird von der Beliebtheit verschiedener Spielarten der *oral tradition* Lehre bestätigt; nur ob darin wirklich der Sinn musikwissenschaftlicher Arbeit liegt, ist sicher nicht jedermann²⁴⁹, klar zu machen.

Die Frage nun, die Regino aufstellt, wenn er behauptet, daß dieser Int. *Iudica Domine* im 7. Ton endige (nach Anfang im 4.), stellt den modernen Interpreten wieder vor das Problem, wie man einen dezidiert auf die *finalis E* bezogenen Melodieverlauf ausgerechnet auf die *finalis G* beziehen können soll — die doch etwas „exotisch“ wirkende Deutung, daß Regino *Fis* und *Gis* gehört haben könnte²⁵⁰, erscheint angesichts der klaren Aussage von Greg und AR doch nicht gerade als wahrscheinlich, denn dann hätten Greg und AR „merken“ müssen, daß die intervallische Umgebung des Schlußtons keinesfalls etwas mit *E* — rationalisiert gesprochen — zu tun haben kann. Oder war für Regino diese intervallische Situation (noch) nicht als wesentlicher Faktor der Tonartzuweisung bewußt? Jedenfalls läßt auch der Schluß dieses Int. *Iudica Domine* in der überlieferten Fassung nicht erkennen, warum Regino auf die Idee seiner „Bitonalität“ gekommen sein kann: Die typischen Schlußbildungen der Int. des 7. Tons lassen keine gestalthafte Verwandtschaft mit der des betrachteten Int. erkennen, weder *dc cahc GaG G* noch *cdhcaG GaG G* haben Ähnlichkeit mit dem betrachteten Schluß. Und daß Regino den Melodieschluß eine Terz höher „gelesen“ (man beachte die Anführungszeichen!), also ein „Terzversehen“ begangen haben könnte, erscheint angesichts der Überlieferung auch nicht als einleuchtende Folgerung. Die Voraussetzung, daß Regino einen anderen Schluß gesungen haben könnte, ist sicher nicht mit Sicherheit auszuschließen, macht aber jede rationale Erörterung zunichte.

²⁴⁸Auch Verf. ist sich bewußt, daß Guido von Arezzo nicht als Zeuge der Entstehung des Chorals angeführt werden kann — er kann aber als Zeuge für die Gestalt der Choralmelodien angeführt werden, weil er nicht nur als Praktiker mit sicher einiger Erfahrung, sondern als Interpret der Choralmelodien wesentliche Formmerkmale empfunden und gewußt hat; daß sie vorhanden sind, muß also nicht nur eine Idiosynkrasie des Verf. sein.

²⁴⁹Welchen konkreten Geschlechts auch immer — Gattungsbegriffe eignen sich nun einmal nicht gut zur spezifisch geschlechtlichen Tätigkeit, weshalb hier das papageienhafte Wiederholen nach Art eines *Swiss mountain echos*, *Leser und Leserin*, *jedermann und jederfrau* und ähnlicher Unsinn nicht nachgeahmt werden kann.

²⁵⁰Oder, in vergleichbarer Alternative, daß er die dominante Schlußwendung von Meßantiphonen des 7. Tons als *G as G* und nicht als *G a G* gehört haben könnte.

Typisch für die Schlüsse der 7. Tonart ist auch das Erreichen der Quint über der Tonika, und zwar relativ kurz vor Schluß; auch davon ist keine Spur in dem Schluß der betrachteten Meßantiphon zu sehen, wie auch „umgekehrt“ die Schlüsse der 7. Tonart nicht bis zur Terz unter der *finalis* hinabgehen: Eine entsprechende Klassifizierung bleibt unerklärbar. Das größte Rätsel in Reginos Angabe bleibt jedoch die intervallische Umgebung der *finalis*, was auch ohne rationale Theorie als besonderes Merkmal auffallen mußte: Den Schluß des Int. *Iudica Domine* kann man in der (heute) überlieferten Form nicht dem 7. Ton zuordnen.

Man kann aber bemerken, daß die Anfangswendung, nicht ganz merkmalllos, wie ihr Gebrauch als initiale und finale Formel im Int. *Iudica me Deus* klar zeigt, als Objekt der Formbildung dienen kann — und bemerkt dann, daß der in der gleichen Tonart stehende, hier betrachtete Int. *Iudica Domine* die gleiche Wendung ebenfalls zu Anfang kennt, allerdings auf anderer Tonhöhe: Der Int. *Iudica me Deus* beginnt, tonal adäquat, mit *EGF F EFG ...*, ein Bezug der Wendung zur Tonika, die ihn im gleichen Int. noch zweimal, nun aber final verwenden läßt (und man könnte fragen, ob in diesem Int. die Gestalt der vorletzten (Binnen-)Kadenz, *EFD ED*, nicht auch gestaltnäßig, im Sinne einer *ouvert – clos* Relation, gestaltnäßig Beziehungen stiften soll). Der hier betrachtete Int. *Iudica Domine* dagegen beginnt mit der gleichen Floskel, nun aber *DFE F ...*: Bei der Identität des Anfangswortes kann auch der einer Beachtung der Gestalt von *syllabae neumaeve* im Sinne Guidos ablehnend gegenüber stehende Repräsentant der Haas'schen Lehre von der *chant community*, die letztlich gar keine motivische Gestalt kennen kann, kaum umhin, die Möglichkeit einer Gleichheit auch der Anfangswendungen einzuräumen: Nicht gerade ausgeschlossen ist nämlich im Choral, daß gleiche Wortfolgen, ja gleichen Wörter (an exponierten Stellen, wie am Anfang) gelegentlich dazu führen, daß auch die Musik gegenseitig „zitiert“. Dann hätte man die, keineswegs abwegige, Folgerung zu ziehen, daß die Choralkomponisten auch transponierte, intervallisch also verschiedene, gestaltnäßig gleiche „Motive“ kannten und auch einsetzen konnten, z. B. entsprechend einem vorgegebenen Anfang. Und warum sollte dies ausgeschlossen sein? Nur weil so etwas ausgeschlossen sein müßte? Es geht ausweislich solcher Stellen nicht an, die Möglichkeit bewußter, mit der Gestalt von *neumae*, vielleicht auch nur als Angleichung, arbeitender Komposition von vornherein auszuschließen, also Guido zu einem dummen Jungen zu erklären, nur weil der die Abstraktionen neuerer Deuter noch nicht kannte — denn eines steht fest: Guido kannte den Choral.

6 Zum Introitus *Caritas Dei*

6.1 Zu den beiden Fassungen des Int. *Caritas Dei*

Im Int. *Caritas Dei* ist die Parallelität der beiden Fassungen deutlicher als sonst, mit einigen zu erwartenden Unterschieden, was natürlich die Phantasie herausfordern muß, gerade hier einmal die verschiedenen Thesen anzuwenden. Wenn Regino hier die „Bitonalität“ von 3. und 4. Ton anmerkt, wird man angesichts der rationalen Theorie ebenfalls einer gewissen Ratlosigkeit nicht entgehen können — daß beide *toni* die identische *finalis* besitzen, so daß die

Unterscheidung allein von der relativen Lage der Melodie zur *finalis* abhängt, ist für Regino kein Kriterium, das die Tonart klassifiziert! Man sollte aber beachten, daß gerade die Introitusantiphonen nicht einfach Mustermelodien bzw. Arsenale von vom Prosatext abhängig einzusetzenden Formeln sind; die Frage nach dem Abstraktionsgrad der Tonarbestimmung von Regino bleibt also: Das Einzige, was in Greg auffällt, ist der Gebrauch von *b/h*; im ersten Teil erscheint *h*, in den folgenden Abschnitten wird dieser Ton geradezu sorgfältig vermieden, um dann den letzten Abschnitt, das letzte *alleluia* zu prägen — das aber ist klar ebenfalls kein Kriterium für Regino, dessen tonartliches Problem hier einmal sehr einfach an der Schlußformel hängt; eine Formel, auf die noch etwas ausführlicher einzugehen ist. AR kennt wie sehr oft auch hier keinen solchen Unterschied im Gebrauch der alternativen Tetrachode, *h* tritt durchgehend auf, nur die letzten beiden Abschnitte halten sich davon frei (auf *nobis*, gehen die beiden von Turco, ib., S. 131, mitgeteilten Überlieferungen von AR nur bis *D*; ein Zufall, Schreibversehen?):

AR	
Greg	
	Ca- ri- tas De- i di- fu- sa est
AR	
Greg	
	in cor-di- bus no- stris al- le- lu- ia:
AR	
Greg	
	per in- ha-bi- tan- tem
AR	
Greg	
	Spi- ri-tum e- ius in no- bis,

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 phrase 'al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.' The notes are represented by black squares on a five-line staff. The 'AR' staff shows a more rhythmic and melodic pattern, while the 'Greg' staff shows a simpler, more stepwise pattern. The lyrics are written below the staves: 'al- le- lu- ia, al- le- lu ia.'

Der Anfang könnte Freunde der Vorstellung entzücken, daß im 3. Ton die *tuba h* ursprünglich sein müsse — weil eine Beneventanische Hs. auch diesen Rezitationston kennt, Benevent²⁵¹ aber alt sein, möglichst noch vor dem Ende des 8. Jh. von dankbaren Langobarden direkt aus dem Frankenreich übernommen worden sein muß, denn sonst läßt sich die These nicht halten, daß Greg unbedingt und unverändert als die uralte Römische Fassung von fränkischen *magistri cantus* staunend und unfähig zur Veränderung rezipiert zu sein hat, damit AR — angeblich — eine aus Greg abgeleitete Form sein kann; die historische Logik ist doch zwingend?

Und hier nun findet man zu Anfang des betrachteten Int. des 3. Tons doch tatsächlich, daß Greg *c* rezitiert, AR aber nicht, also — ach so, dann funktioniert das ja auch nicht, dann müßte doch ausgerechnet AR hier eine ältere Version wiedergeben; ja, vielleicht geht es aber so: AR bewahrt hier die ursprüngliche Fassung von Greg, dessen Entwicklung hier und nur hier nach der Abspaltung von AR zur *tuba c* gegangen ist; einen — angeblichen — Weg, den AR ausweislich vieler anderer Int. der gleichen Tonart übrigens auch gegangen ist.

Wenn Letzteres noch nicht ausreicht, dann kommt hier noch ein weiteres Problem hinzu: Auf welchem Ton rezitiert AR hier eigentlich? Die zwei einzelnen Töne sind *a*, sonst handelt es sich um ein „bewegtes“ Rezitativ, also ein Rezitativ, das durch die Wiederholung einer Floskel gestaltet ist; hier hat man eine gewisse Ausnahme darin, daß die Floskel nicht allein dominiert, und zudem noch, daß sie eine Erweiterung als Akzentbeachtung erfährt, über *Dei*. Greg dagegen singt wie üblich das reine Rezitativ auf der *tuba c*; und beachtet übrigens den Akzent nicht. Auf genetische Relation zwischen beiden Fassungen weist dieser Unterschied ebensowenig wie auf die Möglichkeit, beide Fassungen als unterschiedliche Verwirklichungen einer mystisch unfaßbaren Urgestalt zu interpretieren: Der Unterschied zwischen „bewegtem“ Rezitativ, das in Greg relativ selten, in AR recht häufig ist (vgl. etwa *MMM II*, S. 319, im Off. *Perfice gressus meos*; mit diminutiver Liqueszenz) ließe sich leicht unter eine solche Rubrik klassifizieren, hier sind jedoch schon die Töne selbst, die Lage so unterschiedlich, daß eine Ersetzbarkeit nicht anzunehmen ist.

Dies gilt auch für den Schluß dieses ersten Teils, den Greg sehr wirksam auf der Tonika schließen läßt, mit nochmaligem Erreichen der *tuba c* wird die Kadenz zu einem wirklich deutlichen Abstieg, *C G F FE* könnte man als Gerüsttöne bewerten. Mit diesem Schluß ließe sich ästhetisch auch der Umstand verbinden, daß Greg mit einem strengen, also musikalisch

²⁵¹Diese Bezeichnungen werden in hoffentlich nicht zu „Mißverständnissen“ Anlaß gebender Weise zum Aufrufen eines Repertoires o. ä., also der Kürze wegen verwendet.

höchst einfachem Rezitativ beginnt — der Schluß ist betont, da, wo die Kadenz liegt, entsteht auch musikalischer Aufwand; die Disposition ist sinnvoll, was ersichtlich nicht einfach ausschließt, daß Greg hier eine AR näher stehende Urfassung redigiert. Denn es fällt auch auf, daß Greg das erste *alleluia*, den Binnenruf gegenüber AR geradezu extrem einfach hält — „dafür“ aber die Schlußrufe, im Gegensatz zu AR ausdehnt. Daß hier kein Zufall vorliegt, kann man daraus ableiten, daß (nur) Greg einen deutlichen musikalischen „Reim“ zwischen dem Binnenruf und dem Schluß*alleluia* singt. Hier handelt es sich um die bewußte Herstellung von Korrespondenz, die die „Bescheidenheit“ des ersten *alleluia* als ästhetisch sinnvoll deuten läßt; zu beachten ist dabei, daß diese „Reim“bildung auch in anderen Int. der gleichen Tonart in Greg auftritt — aber nicht auftreten muß, wie der Int. *Cognovi, Domine*, oder, sozusagen in umgekehrter Reihenfolge, der Int. *Deus, dum egrederis* zeigt; nur musikalischen „Reim“ zwischen erstem Hauptschluß und Vollschrluß findet man im Int. *Omnia quae*. Im Int. *Caritas* also nutzt Greg diese Möglichkeit, was sich im Int. *Repleatur* wiederholt, nur daß da, aufgrund anderer Gesamtdisposition die Floskel beim ersten *alleluia* affinal nach oben transponiert erscheint — ein deutlicher Hinweis darauf, daß Greg eine Redaktion schon geprägt von gewissen tonalen Empfindungen ist²⁵²? In der Anführung dieses Int. *Repleatur* wird übrigens erkennbar, warum Regino hier eine „Bitonalität“ zwischen 3. und 4. Ton sieht — Gesamtambitus und Relation zur *finalis* sind für ihn keine Kriterien der Tonartklassifikation! Die Floskel ist nur für Greg charakteristisch²⁵³.

Daß Greg den Anfang des 2. Abschnitts, *in cordibus ...* tiefer beginnt als AR erklärt sich aus dem vorausgehenden Schluß auf der *finalis E*, gegenüber AR, das mit *G* eigentlich nicht abschließt, sondern nur durch folgendes Initium eine Inzision bewußt macht. Daß die Fassungen davon abgesehen parallel verlaufen, ist klar; auffällig ist die Vermeidung eines Schlusses auf *D* in Greg, die AR kennt, denn eigentlich wäre die „tonale“ Spannung eines minimalen Schlusses vor der Kadenz auf Tonika im folgenden Teil für Greg normal. Immerhin, die

²⁵²Unterhaltsam für die Vielseitigkeit der Verwendbarkeit der Floskel ist auch der Umstand, daß sie nur affinal transponiert erscheinen kann, wie im Int. *In nomine Domini*, wo die jeweiligen Halbschlüsse, nicht aber der Vollschrluß mit der Floskel gestaltet ist — der Gesamtschrluß nutzt eine andere Formel, die durch zwei *climaci* charakterisiert ist, *F aGF GFE E*.

²⁵³Die Vorstellung, daß der gegenüber Greg recht reduzierte Formelvorrat von AR, d. h. der Umstand, daß mehreren Formeln in Greg nur eine in AR gegenüberstehen kann, und dies als *Vereinfachung* zu bewerten sei, woraus notwendig folgen müsse, daß AR von Greg abstamme, denn Vielfalt aus Einfachheit könne ja nicht sein, ist also nicht immer so überzeugend, wie dies ein dezidiert Revisionist der alten Denkweise annimmt; der Denkweise, daß Greg notwendig nicht das Ergebnis der Arbeit von fränkischen *magistri cantus* sein könne, die doch viel zu einfältig und barbarisch waren, so barbarisch, daß sie allein Literatur, Grammatik, Musiktheorie, eine Notation, Tonare, Schrift und was nicht noch alles entwickeln mußten, um überhaupt etwas zu verstehen, die also zu nichts anderem fähig waren als zur sklavisch identischen Übernahme des Urrömischen Chorals, nämlich von Greg; deshalb muß eben auch Benevent eine alte Überlieferung darstellen, dessen Liturgie aus reinem Übermut (?) ihre *cantores* mit zwei Repertoires gequält hat, denn der genuin Beneventanische Gesang wird ja weiterüberliefert bis zum Auftreten des rational notierten Gregorianischen Chorals; es fehlt nur noch eines, der endgültige Nachweis des Umstands, daß Greg eben doch auf Gregor d. Gr. zurückgeht.

Im Int. *Repleatur* findet sich in AR eine identische Disposition der *alleluia* Rufe: Die Rufe werden (fast) identisch vertont, „reimen“ also nicht — ein Hinweis auf eine klar sekundäre *Vereinheitlichung*?

rhythmischen Schriften lassen *D* als „langen“ Ton erscheinen, so daß man den überbindenden Aufstieg *nostris* in Greg vielleicht als bewußte Einführung des Tons *F*, sozusagen eines vorweggenommenen „*pressus*“ bewerten kann, also als Verdeutlichung der Schlußbildung *FFE* schon in Vorwegnahme; sicher, solche Begründungen können falsch sein, sind rational nicht beweisbar, daß man jedoch Musik verstehen können soll, wenn man restlos auf den Versuch der Einbringung solcher ästhetischer Kriterien verzichtet, dürfte methodisch auch ein fragwürdiger Ansatz sein.

Jedenfalls konzentriert sich Greg im Binnenruf ganz auf die einfache, typisch „plagale“ (absteigender Halbton) Kadenzbildung, wogegen AR nicht nur eine Terz höher steigt, sondern auch eigentliche Melismatik verwendet, nicht auf der Akzentsilbe übrigens. AR ist hier, wie es eigentlich dem Ruf entspricht, musikalisch wesentlich aufwendiger — und dennoch muß man, wie der oben angesprochene „Reim“ zeigt, nicht notwendig AR als sekundäre Entwicklung ansehen: Die Zurückhaltung von Greg dürfte von der Gesamtdisposition her bestimmt sein, so daß eine redigierende Reduktion einer hier vielleicht eher AR entsprechenden Fassung eben nicht a priori auszuschließen ist; dies ist kein Beweis, wohl aber ein Hinweis auf eine nicht einfach unbeachtet zu lassende Möglichkeit!

Eine gewisse Betonung des Tons *F* läßt sich in Greg auch erkennen in der Gestaltung des folgenden Initium (*per habitantem*) in Vergleich mit AR²⁵⁴ : Die Schlußwendung des vorangehenden Abschnitts wird wiederaufgenommen, und tatsächlich verharrt Greg länger auf *F* als AR, das sofort aufsteigt, hier wieder mit mehr musikalischem Aufwand als Greg. Daß Greg zu recht weitreichender Disposition fähig ist, belegt die nur Greg eigene Vermeidung des Tones *h*, auf die bereits hingewiesen wurde — das Auftreten von *b* im letzten Alleluia wird damit zu einem ästhetischen Ereignis²⁵⁵. Sonst würde es sicher nicht schwer fallen, im Abschnitt *per inhabitantem* AR als stärker ornamentierte Fassung des gleichen Gerüsts, das auch Greg bestimmt, anzusehen. Greg reduziert die Melismatik auf die akzenttragende Stelle (AR verwendet wieder die Floskel des Anfangs, ohne daß man sicher ist, daß diese hier die gleiche Funktion oder Bedeutung haben müsse; die Floskeln in AR können recht „verstreut“ auftreten). Hier könnte man also von Varianten sprechen, allerdings kaum von genetischer Abhängigkeit, denn die Disposition ist in beiden Fassungen doch zu verschieden, um einfach genetisch aufeinander bezogen werden zu können. Auch für die Vorstellung gleichberechtigter Varianten sind die Fassungen auch hier doch zu stark unterschieden — Greg gestaltet den Aufstieg so langsam, daß das Erreichen des Höchsttons *c* geradezu herausragt; das und die Vermeidung von *h* ist von AR zu verschieden.

Im folgenden Teil, *Spiritum ...* fallen zwei Erscheinungen auf — bei insgesamt paralleler Melodiekontur —: *Eius in no-* ist auffallend parallel in beiden Fassungen, nur steht Greg

²⁵⁴Die musikalische *syllaba* (im Sinne Guidos) des *torculus EGF* ist hier ebenso wie in den Int. *Deus, in nomine* und *Sicut oculi* klar eine sozusagen zielgerichtete Umspielung des wesentlichen Tons; ganz anders ist die Funktion des intervallisch gleichen „Motivs“ im Int. *Reminiscere*, denn da, s. den Index, wird damit der jeweilige Höchstton erreicht — AR kennt im gleichen Int. nur die erstgenannte Verwendung der Wendung, auf *tuarum ... Domine*, 6.3 auf Seite 511.

²⁵⁵Sicher gibt es Überlieferungen, die hier keinen Hinweis auf *b* erkennen lassen; in Zusammenhang mit anderen Belegen aber liegt der angesprochene Effekt nahe.

einen Ganzton tiefer, was sich erst im großen Abstieg ausgleicht, zum anderen geht dennoch AR tiefer, wogegen Greg auf dem Subton der Tonika schließt. Der Abstieg in Greg ist damit wesentlich weniger auffällig als der in AR, dessen skalische Konsequenz ästhetisch erlebbar ist. Die Frage bleibt, ob man diese Relation in irgendeiner Weise ästhetisch erklären könnte. Z. B. ist ein Schluß auf dem Subton für die tonale Gliederung der Abschnitte in Greg nicht ungewöhnlich, weniger gewöhnlich erscheint ein Schluß auf der Subterz, hier also nicht auf *D*, sondern auf *C*.

Auch der „reduzierte“²⁵⁶ Ambitus dieses vorletzten Abschnitts in Greg ließe sich erklären: Der Ambitus beider Fassungen ist offensichtlich gleich, AR nutzt ihn, den Abstieg besonders aufwendig zu gestalten, Greg „reduziert“, indem nach dem Anfang, *Spiritum* der Ton *G* der höchste erreichte Ton bleibt. Warum eine solche „Reduktion“ ästhetisch sinnvoll sein kann, verrät ein Blick auf das anschließende *alleluia*! Da kann wohl jeder erkennen, welche Wirkung der dann stattfindende, AR nun um eine Terz nach oben übertreffende schnelle Aufstieg zum Höchstton, der Sext über der Tonika bzw. der Sept zum vorangehenden Schlußton, hervorbringt: Das *alleluia* ragt regelrecht empor, wenn man derartige Analogien verwenden darf. Die ästhetische Wirksamkeit von Greg ist also nur in Hinblick auf längere Dispositionabstände zu erkennen oder erleben.

Wie bereits angedeutet, ist die Schlußfloskel klar der Grund, warum Regino im Int. *Caritas Dei* wie auch im noch zu zitierenden Int. *Repleatur os* einen Schluß im 4. Ton sieht: Die Formel findet sich auch im 4. Ton — allerdings kaum wesentlich häufiger als im 3. Ton, was die Frage nach den Abstrakta, die Reginos Tonartbegriff bestimmen könnten, auch nicht gerade erleichtert.

Im 3. Ton findet man — über die oben genannten Beispiele hinaus — die Formel sowohl nur im Inneren, wie im Int. *Cognovi Domine* zum ersten Halbschluß, sonst nicht, oder entsprechend im Int. *Ego autem sicut oliva*; mehrfach genutzt findet man sie im Int. *Dum clamarem ad Dominum*, nämlich dreimal, für alle Halbschlüsse, wie auch für den Gesamtschluß (sogar zusätzlich als anschließende initiale Wendung); ein dreifacher, nur musikalischer „Reim“, den AR nicht kennt, der also „Eigentum“ von Greg ist²⁵⁷. Auch der Int. *Omnia, quae* kennt die Formel als ersten Halbschluß und als Gesamtschluß (auch dies bleibt AR

²⁵⁶Die Anführungszeichen sollen darauf hinweisen, daß Verf. nicht der Meinung ist, Greg stamme als Redaktion direkt von AR ab!

²⁵⁷„Symmetrien“ im Int. *Invocabit in beiden Fassungen* Daß derartige, textbedingte oder rein musikalische, „Reim“-Strukturen in beiden Fassungen, aber an jeweils verschiedenen Stellen auftreten können, zeigt exemplarisch der Int. *Invocabit/Invocavit me*; dabei gibt AR die Frage auf, ob vielleicht auch eine textlich reimartige Bildung entsprechende Anregung für die Musik bieten kann: Man findet in AR einen seiner Melismatik wegen auffallenden musikalischen „Reim“ auf den Text ... *eripiam eum et glorificabo eum longitudinem dierum*, wogegen das viermalige Auftreten des Wortes *eum* den Komponisten von AR nicht dazu bewegen kann, musikalisch darauf zu reagieren. Denkbar ist also, daß er aus künstlerischer Freude an der Form sich von der einem „Reim“ nahekommenden Silbenfolge hat inspirieren lassen; ein deutlicher Hinweis darauf, daß man auch solche „Symmetrien“ nicht etwa als semantisch, oder gar theologisch tiefst zu deutenden Erscheinungen sehen muß, sondern als mögliche Nutzung des Prinzips der Regelmäßigkeit durch Wiederholung, also eines der Mittel musikalischer Gestaltung zu bewerten hat.

Greg dagegen kennt wesentlich mehr musikalische „Reime“, u. a. auch den auf *dierum* (zu der Wendung, die den Reim bestimmt, vgl. auch Anm. 221 auf Seite 441):

The image displays five systems of Gregorian chant notation, each consisting of two staves: the upper staff for Antiphonal chant (AR) and the lower staff for Gregorian chant (Greg). The text is written below the staves, with syllables aligned with the notes. The first system includes the word 'bis' written above the AR staff. The text across the systems is: 'In-vo-ca-bit me et e-go ex-au-di-am e-um:', 'e-ri-pi-am e-um', 'et glo-ri-fi-ca-bo e-um:', 'lon-gi-tu-di-ne di-e-rum', and 'ad-im-ple-bo e-um.'

Greg „reimt“ musikalisch also das erste mit dem zweiten *eum*, und zwar in einer Art *ouvert-clos*-Relation, d. h. die auch durch AR bestätigte Relation der beiden jeweiligen Kadenztöne bleibt gewahrt, der „Reim“ folgt dieser Vorgabe, die hier übergeordnet ist. Außerdem „reimt“ Greg noch das zweite *eum* mit *dierum* und dem letzten *eum* — AR „reimt“, wie gesagt, nur das zweite *eum* mit *dierum*. Daß AR nicht das zweite *eum*, das der Zeile *eripiam eum*, das sich mit *dierum* „reimt“, auch noch mit dem letzten *adimplebo eum* „reimt“, ist verständlich, denn AR kann offenbar nicht

unbekannt, wo aber natürlich an den entsprechenden Stellen auch „allgemeine“ Formeln benutzt werden); daß das Gleiche für den Int. *Vocem iucunditatis* gilt, ist zu erwarten, weil hier drei *alleluia*, eines als Binnenruf, zwei als Schlußrufe auftreten — die *alleluia* Melodien sind bis auf diese Ähnlichkeit allerdings verschieden von denen des Int. *Caritas Dei*; der Int. *Si iniquitates* nutzt die Formel nur als Schlußwendung auf *Israel*, dem entspricht der Int. *Dum sanctificatus fuero*, also ohne jede „Reim“-beziehung — die Möglichkeit, die Formel zur

so leicht wie Greg Schlußformeln auch als Binnenschlußformeln nutzen. Greg geht also systematisch vor, AR sporadisch und ist stärker von vorgegebenen Formeln abhängig.

Insgesamt sind die Melodien sehr ähnlich; charakteristisch erscheint, daß Greg in der dritten Zeile auf der *finalis* beginnt, womit natürlich der folgende Aufstieg, *glorificabo*, nicht nur, wie in AR, ausgezeichnete Akzentnutzung, sondern wirklicher, absoluter, und in beiden Fassungen, nur einmal erreichter Höhepunkt wird. Greg dramatisiert sozusagen durch den Ausgang von der Tieflage der *finalis* *G* das Auftreten dieses Höchsttons *e* — und es ist vielleicht kein Zufall, daß Greg gerade auf *glorificabo* musikalisch aufwendiger ist als AR; die Sprünge nach unten lassen den Hochton ebenfalls besonders herausragen. Vergleichbar ist auch der Anfang der letzten Zeile, wo Greg ebenfalls von der *finalis* aus initial aufsteigt, um dann den Abstieg wie AR durchzuführen. Hierbei fällt auf, daß das markante Merkmal, der Sprung *GE*, in beiden Fassungen, trotz verschiedener Ornamentierung des Abstiegs erhalten bleibt: Das Vermeiden des Tons *F*, der nur zu Anfang in Greg einmal berührt wird, war offenbar wesentliches Merkmal der gemeinsamen Vorgabe, das nicht frei ornamentierbar war, denn die Ausweitung der Wendung *ahGE* als *aahcaGaGE* kann man als Ornament klassifizieren, wie auch der Unterschied der beiden Schlußformeln nicht als gestaltmäßig von gleicher Bedeutung anzusehen ist wie der Unterschied auf *adimplebo*, wo Greg mit *salicus* — vielleicht sogar in Reminiszenz an *adimplebo* den genannten markanten Sprung in umgekehrter Richtung — geradezu als Vorlage für Guidos Beschreibung von Neumenfolgen — wiederholt; das wird man wohl als essentiellen Unterschied klassifizieren können. Eine solche Formulierung kann hier nur als Hinweis auf einen möglichen heuristischen Ansatz, keinesfalls als statistisch abgesicherte Behauptung gesagt werden!

Beachtet man, wie deutlich Greg die Zeile *eripiam ...* auf der tiefen Lage der *finalis* hält, wie auch der Abschnitt *longitudine ...* durch die gleiche Formel so deutlich auf die tiefere Lage zurückgeführt wird, ist der Ambitus der „reimenden“ Formel von AR bemerkenswert: Der Hochton *d* z. B. wird im Abschnitt *longitudine ...* in AR viermal erreicht, in Greg aber nur einmal. Liegt hier eine Auswirkung der für Greg typischen Ökonomie im Umgang mit Extrema vor, oder hat AR sozusagen in überschäumender Bewegungslust die Einfachheit durch Anwendung der Formel verlassen? Es ist offensichtlich nicht ganz so einfach, nur eine Richtung der Argumentation als allein richtig vorzusetzen; auch eine reduzierende „Symmetrisierung“ durch Greg ist möglich, was jedoch nicht ausschließt, daß AR seine „reimenden“ Wendungen, *eripiam eum* und *longitudine dierum* neu erfunden hat. Der Versuch einer ausschließlichen Entwicklung einer der beiden Fassungen aus der anderen scheint bei jedem Beispiel ein methodisch unbrauchbares Modell, die Unterschiede der Fassungen adäquat klassifizieren und erklären zu können.

Insgesamt erscheint Greg stilistisch so, daß tonräumliche Kontraste deutlicher heraustreten. Die erste Zeile z. B. stellt ein „Vorinitium“, Rezitation auf der Lage der *finalis* dar, der dann der eigentliche, „bleibende“ Aufstieg zur *tuba c* folgt; Greg setzt die Gegensätze deutlich, während AR in durchgehender Ornamentierung die tonräumlichen Gegensätze aufhebt. Man wird die Identität der Wendungen (in AR) auf *et ego* und *exaudiam* kaum als bewußte musikalische „Assonanz“, etwa als Reaktion auf den Text ansehen wollen; hier scheint es sich doch um Floskeln zu handeln, die mehrfach wiederholt werden können, sozusagen eine Art hybrides „bewegtes“ Rezitativ; nur wird mit einer solchen Ausgestaltung der Kontrast der Lagen nebensächlich, auch bei identischer Disposition des Tonraums. Das Ereignis des initialen Aufstiegs, das Greg zu Anfang, *et ego* und zur Einleitung der Kadenz, *exaudiam eum*, verwendet, tritt in AR dreimal auf. Man kann wohl annehmen, daß die gemeinsame Vorgabe ebenfalls nur zwei solche Aufstiege kannte (den letzten silbenzählend eingesetzt). Es läßt sich aber nicht sagen, daß Greg damit nicht auch eine Reduktion auf wesentliche Konturen darstellen könnte. Ersichtlich ist dies nur in Berücksichtigung aller Einzelfälle zu beantworten.

musikalischen „Reim“bildung zu nutzen, ist also als fakultative Möglichkeit anzusehen. Es gibt natürlich auch eine Reihe von Int. des 3. Tons, die die Formel nicht nutzen, mit wohl 14 Stück tatsächlich die Mehrzahl. Andererseits ist aber die Formel wohl in 9 Int. dieser Tonart verwendet, so daß man nicht gerade von einer dem 3. Ton fremden Formel sprechen kann.

Regino sieht dies anders, und hat in gewisser Weise recht, weil der 4. Ton mit sehr viel weniger Repräsentanten im Repertoire der Introitus mit 6 Nutzungen der Formel und 8, die das nicht tun, etwas stärker von der Formel geprägt scheint; insbesondere ist ihm vielleicht der Fall des Int. *Exaudivit de templo* aufgefallen, der vom Ambitus her nicht verschieden, immerhin die zwei Schlußrufe, nicht das Binnen*alleluia*²⁵⁸, identisch mit denen des Int. *Caritas Dei* singt. Daß der Int. *Exaudivit* dem 4. Ton, trotz eigentlich authentischem Ambitus, zuzuordnen ist, zeigt der Anfang, der auf *G* rezitiert; der Ton *c* wird erst spät erreicht, als Höchstton, nicht als Rezitationston. Mit dieser Gleichheit konnte Regino natürlich seine Meinung der „Bitonalität“ des Int. *Caritas Dei* begründen; man wird sich aus einer ja nicht sehr großen liturgischen „Entfernung“ in Greg eine gegenseitige, zum Zitat führende Beeinflussung leicht vorstellen können, um dann um so erstaunter zu registrieren, daß AR zwar die Identität der Melodie des Binnenrufes kennt, des ersten *alleluia*, das also im Int. *Karitas Dei* identisch mit dem des Int. *Exaudivit de templo* ist, wogegen die Melodie der Schlußrufe in AR unterschiedlich ist — also genau das „Gegenteil“ von Greg: In Greg ist der Binnenruf — bis auf die erwähnte Formel — im Int. *Caritas* und *Exaudivit* verschieden, die beiden Schluß*alleluia* sind identisch, wogegen in AR die Binnenrufe gleich, aber die Schlußrufe verschieden sind; den genannten „Reim“ (durch die Formel) kennt wie gesagt nur Greg, nicht AR. Wie soll man ein derartiges Durcheinander erklären, wenn man, und das auch noch direkt, AR von Greg abstammen lassen will — es erscheint sinnvoller, vor Untersuchung aller solcher Relationen, d. h. vor Aufstellung einer wirklichen Systematik, und nicht eines so zu bezeichnenden Kaleidoskops zufälliger Einzelbeobachtungen, auf solche Modelle genetischer Relation zu verzichten, wenn sie denn überhaupt einen Sinn haben, was Verf. sehr des Zweifels für wert befindet.

Natürlich haben noch andere Int. des 4. Tons die Formel in Verwendung auch als „Reim“ zwischen (einem) Binnen- und dem Hauptschluß, so findet man diese „Reim“bildung im Int. *Iudica me*, wo die Floskel wieder einmal auch initial auftritt, nämlich ganz zu Anfang — ein Hinweis darauf, daß ihr eine „tonale“ Wirkung zugrunde liegt, denn der Anfang von *Iudica me* weist auf die Tonika, von der dann der eigentliche initiale Aufstieg beginnt. Im Int. *Resurrexi et adhuc* ist, wie bereits oben angemerkt in Greg der Binnenruf identisch mit dem Schlußruf, also nicht nur die „Reimformel“, sondern die ganze Melodie, die markante Züge trägt, z. B. durch eine melodische Sequenz vor der Formel (hier wird die Schlußwendung zitiert, der erste der beiden Schlußrufe hat keine Entsprechung, der zweite Ruf wiederholt das erste Binnen*alleluia*; das zweite beginnt identisch, wird dann aber verändert, des anderen Schlußtons

²⁵⁸Man muß von kompositorisch bewußter Verwendung von Formeln, auch als Zitaten sprechen; es handelt sich nicht um instinktmäßige Herzensausbrüche irgendeiner *chant community*; ein Begriff, der entweder die Trivialität, daß auch Musikstile auf Konvention beruhen, mit einem schönen Fremdwort ornamentieren will, und damit aussagelos ist, oder einen Versuch darstellt, durch ein schönes Wort die *oral tradition* Lehre strengster Befolgung wenigstens verbal zu prolongieren.

wegen — wenn man die übergeordnete tonale Disposition als vorgängige Formentscheidung ansetzen darf):



Die Formel kann also recht frei eingesetzt werden. Die Existenz von Formeln besagt doch nicht, daß damit freie und auf ästhetische Effekte gerichtete Komposition ausgeschlossen gewesen sein sollte, daß nur ein gemeinsames „Hervorbrechen“ des musikalischen Geistes einer *chant community* irgendwie zu solchen Formen geführt hat, wie man sich das auch immer vorstellen soll — auch die „Sänger“ vor Homer waren individuelle Dichter, vielleicht noch ohne Papier, wohl aber mit Gedächtnis, und wahrscheinlich einem gar nicht so schlechten Gedächtnis. AR dagegen kennt zwischen den drei Rufen des gleichtextigen Introitus keine melodische Entsprechung — wer also das Kriterium „*Vereinheitlichung*“ als Beweis für eine sekundäre — angebliche — Entstehung AR aus Greg heranziehen will, muß sich auch mit der „gegenteiligen“ Erscheinung herumärgern; man muß sich am besten erst einmal alles anschauen, bevor man a priori weiß, nicht nur daß die Relation zwischen AR und Greg genetischer Natur sei, sondern auch gleich weiß, wie sie war; hier wird auf solche a priori Thesen lieber verzichtet.

Unterhaltsam ist auch die Verwendung der Formel im Int. *Salus populi*, ebenfalls der 4. Tonart: Wie gewohnt, tritt die „Reim“formel zwischen 1. Halbschluß und Vollschluß auf, allerdings mit einem kleinen Unterschied, die Formel wird sozusagen additiv tonal verändert (hier interessiert nur Greg, weil es um Reginos Dilemma geht):



Die Formel begegnet auf *Dominus*, nur wird ihrem Schlußton ein *podatus* beigefügt, der den Schlußton auf *F* verlegt, vielleicht als tonale Abwechslung gedacht in Bezug auf den folgenden Anfang und den vorangehenden Schluß auf *ego sum*. Man sieht, daß man Formeln auch pragmatisch untergeordnet unter tonale Gesamtplanungen einsetzen kann.

In AR, wo dieser Int. *Salus populi* zur Abwechslung einmal auf *E authent.* klassifiziert ist, findet man von einem solchen „veränderten“ „Reim“ nichts; beide Fassungen verzichten auch auf die naheliegende Möglichkeit, das doppelte Auftreten des Wortes *Dominus* zu einem musikalischen „Reim“ zu nutzen; hier sind AR und Greg immerhin darin parallel, daß jeweils das zweite Auftreten des Wortes musikalisch aufwendiger gestaltet wird, was zusammen mit dem Aufstieg auf dem letzten Wort — in beiden Fassungen — den Ambitus einer Sept in

kurzer Zeit durchmessen läßt. Vom Gesamtambitus und seiner Relation zur *finalis* her würde man den Int. *Salus populi* mit Sicherheit als *authentisch* bewerten; die Rezitation jedoch findet nicht auf *c* statt, dieser Ton bleibt Extremton, nicht *tuba*, womit die tonartliche Zuordnung in Greg gerechtfertigt scheint, wenigstens von einer vorrationalen Sichtweise, die eher die Gestaltmerkmale von Formeln als abstrakte Kriterien dafür nutzt; hier könnte die „spätere“, d. h. von vornherein auf dem Liniensystem basierende Notierung von AR ihren Grund haben.

Nur als Schlußformel findet sich die Formel im Int. *Protector noster*, dessen Zuweisung zum 4. Ton sich wieder nicht aus dem Ambitus — tiefster Ton *D*, höchster immerhin *d* —, sondern den Gerüsttönen ergibt. AR, das auch den höchsten Ton auf *Christi* kennt, weist folgerichtig die Melodie dem *E auth.* zu.

6.2 Zum tonal parallelen Int. *Repleatur*

Das Problem Reginos mit der *degenera* „Bitonalität“ ist hier also erklärbar, und ein klarer, zusätzlicher Nachweis des Umstands, daß Reginos Denken über Musik von der Rationalität, wie sie für Hucbald selbstverständlich ist, grundsätzlich unterschieden werden muß. Für den von Regino parallel erwähnten Int. *Repleatur os* ist diese Frage, wie oben bemerkt, damit erledigt:

The image displays three systems of musical notation for the Int. *Repleatur os*. Each system consists of two staves: the upper staff is labeled 'AR' and the lower staff is labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

System 1: AR and Greg staves. Lyrics: Re-ple- a- tur os me- umlau- de tu- a,

System 2: AR and Greg staves. Lyrics: al- le- lu- ia:

System 3: AR and Greg staves. Lyrics: ut pos-sim can- ta- re, al- le- lu- ia:

AR
Greg

gau-de- bunt la- bi- a me- a,

AR
Greg

dumcan- ta- ve- ro ti- bi,

AR
Greg

al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Sowohl AR als auch Greg beginnen mit einer auch sonst geläufigen Formel. Sie ist weder in Greg noch in AR verbindlich, tritt aber, wenigstens in AR doch so häufig auf, um als tonarttypische Initialformel angesehen werden zu müssen (z. B. wie oben bemerkt in besonders weitreichender Identität, bis *laude tua*, im Int. *Victricem manum*, wo auch das erste Binnenalleluia indentisch mit dem von *Repleatur* ist — nicht aber das zweite —, zu nennen wäre hier auch der Int. *Loquetur Dominus*, der in gleicher Ausdehnung wie *Victricem* mit dem Anfang des Int. *Repleatur* übereinstimmt, dessen Melodie in Greg wesentlich verschieden zu sein scheint; sonst reicht die Identität nur bis zu *os meum* z. B. in den Int. *Sitientes ...*; *Dispersit ...*, um nur einige zu nennen — wie gesagt, gibt es in AR dazu Alternativen, und eine textliche Begründung für die Identitäten läßt sich nicht finden — d. h. daß man hier mit rein musikalischen Alternativen zu tun hat, keine reine Formeltechnik, sondern ein Arsenal zur Auswahl; folgerichtig müßte man eigentlich ästhetische Gründe zu finden versuchen).

Die Formel von Greg, die sehr viel weniger häufig auftritt, einigemale in charakteristischer Variante (s. u.), erscheint wesentlich effektvoller, insbesondere durch den Anfang mit der Tonika und dem kurzen Erreichen sogar des Tiefsttons *D*, der z. B. im Int. *Repleatur* in Greg nicht mehr auftritt — ein Hinweis darauf, daß hier eine Formel vorliegt, deren Einsatz als Verwendung ihrer spezifischen Form aber effektmäßig die gesamte tonräumliche Disposition der Melodie betrifft. Hinsichtlich des jeweiligen hohen Zieltons erscheinen die Formeln beider Fassungen aber zumindest parallelisierbar — sie voneinander genetisch, in welcher Richtung auch, ableiten zu wollen, erschiene geradezu als absonderliches Unterfangen. Angesichts des

Umstands, daß AR die Int. des 3. Tons, also die Melodien der *finalis E* mit „hoher“ relativer Lage, durchweg mit dem Ton *G*, gelegentlich umspielend *a*, beginnt, Greg diesen Anfangston ebenfalls kennt, so wäre der hypothetische Schluß nicht a priori unbrauchbar, daß Greg diese tonal „korrekte“ Erweiterung sekundär gegenüber der gemeinsamen Urform eingeführt haben könnte — und die Kennzeichnung des Anfangs durch tiefe, meist die *finalis* verwendende Lage ist für Greg, wie noch weitere Beispiele zeigen, charakteristisch, der hier entstehende Effekt eines Aufstiegs von *C – c* ist natürlich eindrucksvoll; AR scheint demgegenüber in authentischen Tonarten eher eine von der „motivischen“ Gestalt und der Gesamtdisposition her wesentlich weniger charakteristische initiale Wendung zu benutzen, der Anfang muß nicht (fast) obligatorisch Bezug auf die Lage der *finalis* nehmen; für Greg ist das Prinzip festzustellen, daß der jeweils durchmessene Tonraum sozusagen durch den „Maßstab“ der *finalis* dynamisch erlebbar wird. Damit wird die Annahme, daß Greg hier sekundär redigierend in die Vorgabe eingreift, offensichtlich als nicht unmöglich nahegelegt, z. B. auch wenn man den Anfang des Int. *Loquetur Dominus* betrachtet, der gerade den zweiten Teil der genannten Initialformel nutzt. Vgl. auch den Anfang des Int. *Timete Dominum omnes* und des Int. *Dispersit*, Fälle, die man mit dem Int. *Cognovi* vergleiche, s. u.: Wenn es vom an dieser Stelle klar beachteten bzw. genutzten Prinzip der Akzentbeachtung her gesehen möglich war, erweitert Greg das Initium nach unten zur *finalis* (ob man den Anfang des Int. *Si iniquitates* als Variante ansehen kann, erscheint doch fraglich; AR weist eine plagale Initialformel auf, zwar mit dem Ton *F*, die Tonika wird im Initium, in deutlichem Gegensatz zu Greg, nicht gesungen — die Melodie ist auch sonst von der von Greg zum gleichen Text sehr verschieden). In den mit *G* beginnenden, mit Quartsprung (oder Terzvermittlung) zur *tuba* aufsteigenden Initien wird man wohl die ursprüngliche Fassung des typischen Initiums der Int. dieser Tonart sehen können. Greg hat in solcher Deutung immerhin den größten Teil der Melodien mit dem Anfangston *E* sozusagen „tonalisiert“; sollte man das nicht als eigene Entwicklung ansehen dürfen oder vielleicht sogar sollen, denn für die Vorstellung, daß — angeblich — AR direkt von Greg abstamme, erscheint es doch etwas merkwürdig, wenn AR systematisch gerade diese tonale Normalität ausmerzen würde. Damit ist allerdings keineswegs gesagt, daß Verf. der „umgekehrten“ Meinung wäre, daß also Greg von AR, auch noch direkt, abstammen müsse oder solle; auch hier erscheint die Annahme einer gemeinsamen Urform natürlich, aus der sich beide Versionen verschieden, und zwar stilistisch sehr verschieden entwickelt haben.

Natürlich kann man nun die Frage stellen, warum Greg dann nicht alle Introitus der 3. Tonart mit dem „finalen“ Anfangston ausgestattet hat; die Antwort muß die sein, daß man hier im Einzelfall nach Gründen suchen muß, z. B. den Anfang mit Akzent auf der zweiten Silbe. Das aber wieder setzt natürlich voraus, daß man die Möglichkeit individueller Komposition als Grundlage der Entstehung der Melodien von Greg nicht a priori als absolut unmöglich ansetzt; daß diese Grundannahme, die darin beruht, daß die überlieferte Fassung von Greg schließlich, gerade bei den Introitus, zwar mit Formeln arbeitet, aber sehr wohl eigene Melodieformen meint. Und daß diese individuellen Melodien aufgrund der wie auch immer zu denkenden Entscheidung, demokratisch, ochlokratisch, diktatorisch oder eben kollektiv, und nicht durch die entsprechende Entscheidung eines einzelnen Musikers,

warum auch nicht eines genialen Musikers entstanden sein dürfen, das anzunehmen bereitet noch erheblich größere Schwierigkeiten — und daß es Wendungen gibt, die als „Zitate“ oder „Motive“ (die Anführungszeichen als Hinweis darauf, daß Verf. die „motivische Arbeit“ der Choralmelodien nicht etwa mit der von Beethoven gleichsetzen will) mehrfach verwendet werden, besagt nur, daß es Konventionen und darin vielleicht ja auch beliebte Wendungen gibt, die dann, wenn man es so wollte, verwendet werden konnten, oder eben auch nicht. Auch die Musik der Nôtre Dame Mehrstimmigkeit arbeitet ja nicht nur mit Konventionen der Mehrstimmigkeit und des Rhythmus, sondern auch ganz konkret mit „Zitaten“, z. B. in Refrains, textlich wie musikalisch. Warum sollte also die musikalische Konventionsbildung im Choral nicht über übergeordnete Gerüste und syntaktisch funktionale Formelarsenale hinausgehen, in dem Sinne, daß auch bestimmte Wendungen als Möglichkeiten verfügbar waren, nicht als verbindliche, funktionale Formeln, sondern eben als Wendungen, ästhetisch als schön empfunden? Denn angesichts der, ja im Mittelalter wiederholten Warnungen Augustins, sich beim Hören ja nicht an die Schönheit der Musik sozusagen an sich zu verlieren, wird man doch wohl voraussetzen dürfen, daß diese Musik Schönheit besaß — wenn man selbst unfähig ist, das zu hören und zu erleben.

Daß die im Int. *Repleatur* verwandte Initialformel tatsächlich eine „Vor“erweiterung nach unten darstellt, belegt die größere Anzahl von Beispielen dieser Formel, die, in deutlichem Zusammenhang mit der Akzentlage, bei Akzent auf der zweiten Silbe mit *G* beginnt; es handelt sich um die oben erwähnten Int. *Dispersit*, *Timete* und *Loquetur*, von denen mit der zitierten Formel des Int. *Repleatur* in AR *Dispersit* und *Loquetur* auftreten, wogegen der Int. *Timete* in AR mit der einfachsten geläufigen Formel beginnt, einer rein psalmodischen Wendung. Daß dies ein Hinweis darauf sein könnte, daß — angeblich — AR von Greg abstammen müsse, erscheint nicht gerade sehr plausibel, aber *quien sabe* (Zitat nach Jules Verne): Jedenfalls sollte man klar wissen, daß eine einfache Erklärung der Relationen der beiden Fassungen zueinander aus wenigen Merkmalen ausgeschlossen ist, daß man also erst einmal alle Parallelen auswerten sollte, wozu die Großtat von Hochwürden A. Turco die besten Voraussetzungen geschaffen hat, und wozu die hier vorgelegten unterhaltsamen Erörterungen einen kleinen Baustein zur Erkenntnis, wie man das machen könnte oder sollte, liefern sollen; Verf. ist ersichtlich zu so tiefen Formulierungen und Erfindungen wie einer *chant community* und was es da noch gibt, unfähig, kann also nur auf die Melodien selbst hinweisen.

In Zusammenhang mit den zitierten drei Int. in Greg ist nun der Int. *Cognovi Domine* von besonderem Interesse, denn der erste Akzent steht auf der zweiten Silbe; dennoch beginnt die Melodie mit der erweiterten Fassung von *Repleatur*, um dann allerdings schnell ganz eigene Wege zu gehen, nämlich schleunigst den Oktavambitus auszusprechen, und das nicht gerade geistvolle Rezitativ zu vermeiden; auch der Vergleich mit AR ist nicht uninteressant, weil AR ebenfalls diesen schnell erreichten Höchstton kennt:

AR

Greg

Co- gno- vi Do- mi- ne, qui- a ae- qui- tas

Die Parallelität der beiden Fassungen ist hier so groß, daß man — bis auf den Anfang — alle Varianten gerne als der *oral tradition* Vagheit verpflichtet bewerten möchte. Nicht so ganz erfreulich ist der Umstand, daß Greg in der älteren Überlieferung nicht die aus dem Int. *Repleatur* bekannte Wendung verwendet hat, denn St. Gallen und Metz²⁵⁹ beginnen die Melodie anders, aber ebenfalls klar mit der *finalis*, so daß die Fassung des Gradualbuchs eine spätere Angleichung bedeuten könnte; dies werden die großen Nachfolger von B. Stäblein in dem von ihm aufgebauten Filmarchiv sicher leicht feststellen können; man kann, anhand der Zusatzbuchstaben den Anfang von Greg vielleicht so rekonstruieren:

Co- gno-

Die zweite Note ist in Metz mit *a* bezeichnet, in St. Gallen mit *m*, hier also wohl nicht sehr hoch, was zur kleinen Terz passen würde, der dritte Ton, die liqueszente Note, ist mit *i* als tiefer gekennzeichnet, so daß die Bezeichnung der vierten Noten mit *i* (nur in St. Gallen) einen noch tieferen Ton, also wohl *D*, in Übereinstimmung mit der Formel des Int. *Repleatur*, fordern dürfte. Man könnte aus der folgenden Melodieführung ableiten, daß der Komponist hier nicht so sehr eine Akzentfolge mit dem Akzent auf der zweiten Silbe habe mit einem Anfang auf *E* kombinieren wollen, sondern daß er eine Akzentfolge mit wesentlich beachtetem Akzent auf der vierten Silbe komponieren wollte, nämlich auf *Domine*, und deshalb die Formel verändert haben könnte; daß er ganz bewußt die *finalis* als Anfang (in beiden Notationen als *lang* charakterisiert) setzen wollte, ist klar; hier liegt die Veränderung zu AR, die man angesichts der oben angesprochenen Verhältnisse als sekundäre, nur Greg eigene, vielleicht schon von einem (noch nicht rationalisierten) Prinzip der tonalen Einheitlichkeit geprägte, initiale Formbildung sehen kann. Daß Greg den Effekt des nur hier erreichten Höchsttons durch den Anfang mit *finalis* und sogar deren Subton, *D*, also das ästhetische Erleben der tonräumlichen Bewegungsdynamik gegenüber AR erheblich steigert, ist klar²⁶⁰ — weniger klar ist, ob man diese Bildung, die in AR als nicht außergewöhnliche Akzentbeachtung erscheint (vgl. z. B. in der Folge *humiliasti me* und *mandatis*), wie es der beliebten

²⁵⁹So sollen zur Kürze die entsprechenden Notierungen des *Graduale Triplex* aufgerufen werden — Verf. ist sich bewußt, daß Einsiedeln ein anderes Kloster ist bzw. war als St. Gallen; diese Bemerkung soll nur vor möglichen „Mißverständnissen“ bewahren.

²⁶⁰Vergleichbar hinsichtlich der Wirkung ist etwa noch der Int. *Sancti tui, Domine*, wo der Aufstieg ebenfalls das Wort *Domine* heraushebt, s. u.

semantischen Deutungsmethode entspricht, als Ausdruck einer besonderen Betonung von *Domine* interpretieren kann oder sogar muß, wenn man nämlich zum Erleben des rein musikalischen Sinns einer solchen Bildung aus irgendwelchen Gründen unfähig sein sollte, z. B. wenn man Greg nicht als kunstvolle Musik zu hören imstande ist, und dann natürlich nach Handhaben, „Griffen“ suchen muß, die Melodien wenigstens irgendwie zum Objekt einer wissenschaftlich erscheinenden Betrachtung machen zu können (auf das Problem geht Verf. in seinem Beitrag *Hexachord und Semantik* ein, sicher kein erfreulich leicht lesbares Büchlein; weiterhin wird diese Problematik in dem noch zu veröffentlichenden Beitrag zu den Neumen, nämlich in einem Anhang zu neuesten, weiblichen semantischen Hyperdeutungen von Hildegards Liedmelodien angegangen).

Bevor jedoch auf dieses Problem kurz etwas näher eingegangen wird, seien noch die Melodien des Int. *Repleatur* insgesamt betrachtet — man könnte sich auch hier konkret ja einmal die Frage stellen, ob und inwieweit die beiden Fassungen als Repräsentanten der Vorstellungen des immer nur improvisiert erscheinenden, nur zufällig, und dann auch noch in allen Formeln gestaltmäßig so klar identisch (Achtung! das ist ironisch gemeint) in Notation „geronnen“, auftreten; eine Vorstellung, die doch tatsächlich formuliert wurde. Daß Sänger nicht gemerkt haben sollten, ob sie ein Initium von der *finalis* aus oder von deren Oberterz aus anstimmen, erscheint hier als doch etwas seltsame Annahme, der Unterschied zwischen *G G* und *EEF DG* dürfte als gestaltmäßig unterschiedlich auch dem einfältigsten *cantor* der „vorrationalen“ Zeit aufgefallen sein, denn schließlich gibt es wie angesprochen ja auch andere Beispiele, die auch in Greg auf diesen Anfang verzichten: Der Aufschwung *D – G G – c* ist zu markant, als daß man dem betreffenden Sänger hier die Fähigkeit, diese Markanz zu bemerken, nicht zutrauen könnte — dann dürfte man die Melodien überhaupt nicht betrachten. Ebenso fällt es nicht ganz leicht einzusehen, daß ein *cantor* die dritte Silbe einmal so wie in AR, einmal so wie in Greg vorgetragen hätte, ohne bemerken zu können, daß hier ein Unterschied vorliegt; zugestanden sei, daß er einmal mit Ornament einmal ohne gesungen haben könnte, nur ist für ein reines Ornament die Tatsache doch etwas auffällig, daß die angemerkten Beispiele in AR alle mit dieser ausgezierten Fassung auftreten, es handelt sich ja um eine, jeweils identische, Initialformel; wenn also irgendwann einmal die *chant community* zum Schluß gekommen sein sollte, *wir verzieren hier*, dann hat sie dies offenbar so verbindlich getan, daß eben nur noch diese verzierte Fassung gesungen wurde oder gesungen werden durfte: Die Sänger haben offenbar bemerkt, daß hier die verzierte Fassung — und so kann man sie in Relation zu Greg ja nennen — verbindlich, ohne freie improvisatorische Änderungsmöglichkeit zu singen ist; nur, warum soll man dann noch von Verzierung sprechen, wenn diese Norm geworden ist? Auch die Unterscheidung zwischen Hinter- und Vordergründen oder Gerüsten taugt nicht soviel, denn die Sänger haben ja offensichtlich an der betreffenden Stelle immer gleich gesungen.

Das Gleiche gilt auch für die bemerkenswerte Parallele auf *gaudebunt labia*; trivial ist der Anfang, die wohl augmentative Liqueszenz ist nicht als wesentlicher Unterschied anzusehen, wohl aber die dezidierte Nutzung des *strophicus* nur in Greg, deren kompositorische Besonderheit nicht nur in der dadurch vielleicht gegebenen „Verstärkung“ des Höchsttons, der

Rezitation, sondern auch in der tonräumlichen Disposition besteht, *Gc ... ca ac ... cG Gc a ... F F*; das Gerüst erscheint als progressive Erweiterung des Ambitus, so daß das Erreichen des Tons *F* jeweils durch den Maßstab der Beziehung zum Höchstton erlebt werden kann, ja muß. AR hat das gleiche Gerüst, aber nur Greg gestaltet die tonräumliche Bewegung so deutlich in jeweils konkret „gemessenen“ Sprüngen; man könnte auch hier wieder, mit dem notwendigen *granum salis!*, von einer übergeordneten Zweistimmigkeit als Charakteristikum von Greg sprechen — die „Reduktion“ gegenüber AR mit seinen skalischen Gängen läßt sich also als dynamische Intensivierung erleben; und warum dürfte das nicht der Fall gewesen sein, also eine sekundäre Redaktion der gemeinsamen Vorform vorliegen?

An bemerkenswerten Merkmalen für die Beurteilung der Relation beider Versionen findet sich die Identität des ersten Binnen*alleluia*, das auch identisch im Int. *Victricem* in AR, nicht jedoch in Greg, das andere Tonart als AR hat, wiederzufinden ist; ist hier also ein direkter Vergleich nicht möglich, so fällt aber auf, daß AR für das 2. Binnen*alleluia* die gleiche, auffällige Melodie verwendet, wie im Int. *Caritas* an gleicher Stelle, also ohne textlichen Grund (s. o., auf *per habitantem*), für Greg gilt dies nicht, d. h. Greg ist der Textsituation sinnvoller angepaßt (kein musikalischer „Reim“ da, wo textlich sozusagen dezidiert kein Grund gegeben ist): Ist das eine Veränderung der Vorform durch Greg oder eine „Vereinheitlichung“ — nur warum? — in AR? Diese Frage läßt sich auch hinsichtlich der Gestaltung des 1. Binnenrufs stellen: Im Int. *Caritas* kennt Greg nur die „reimende“ Verwendung der Schlußformel (6 Töne), die AR nicht kennt, die Melodie unterscheidet sich in Greg völlig von der des 1. Binnenrufs im Int. *Repleatur*, in AR sind beide Melodien identisch, und zwar, um die Komplexität noch ein bischen zu erhöhen, stimmen Greg und AR im Int. *Caritas* im Schlußton, der *finalis E* überein, wogegen sie, folgerichtig, im Int. *Repleatur* unterschieden sind, *h* — in Greg — und eben die *finalis* in AR. Was sollte man da von Seiten der Theorien über direkte Abstammung jeweils einer von der anderen Fassung sagen?

Wie bereits gesagt, liegt in Greg ein musikalischer „Reim“ zum Schluß vor, also genau wie im Int. *Caritas*, nur liegt er diesmal eben eine Quint höher; übrigens ein klarer Beweis dafür, daß auch in der Zeit der Erstellung von Greg die Fähigkeit zur melischen Gestaltung bestanden haben muß, man erkennt transponierte Motive als gleich — und kann folglich auch gestaltmäßig komponieren. Es gibt also einen guten Grund, die Gestaltung des 1. Binnenrufs in Greg im Int. *Repleatur* als bewußte Gestaltung anzusehen, die eben einen AR unbekannt gebliebenen musikalischen „Reim“ setzt. Die Vorstellung, daß solche Unterschiede zufällige Unterschiede verschiedener Ausführung eines als gleich empfundenen Gerüsts oder, um es noch etwas assoziationsreicher zu sagen, *مَقَامَاتُ* *maqāmāt*, gewesen sein sollten, wird wohl niemand behaupten wollen, womit aber die ganze Theorie einer gewissen Fragwürdigkeit hinsichtlich konkreter Anwendbarkeit ausgesetzt wird — abgesehen davon, daß diese so beliebte, neuerdings wieder aufgewärmte Analogie — *man muß doch irgendetwas beitragen, um tiefkryptisch etwas zum Thema arabische Musik und westliches Mittelalter sagen zu können* — bei ihren Vertretern nicht gerade das Fundament solider Kenntnisse dessen zu haben scheint, was, rein musikalisch, eigentlich ein *مَقَامٌ* denn nun darstellt, wie man sein Funktionieren einigermaßen rational beschreiben soll, was doch vor einem Vergleich mit der

Melodik des Gregorianischen Chorals erst einmal geleistet werden sollte; aber irrationaler Mystizismus ist ja auch etwas Schönes.

AR gestaltet im Int. *Repletur* diesen ersten Ruf musikalisch besonders aufwendig, ja man könnte versucht sein, mit moderner deutscher Rechtschreibung geradezu *aufwändig* zu schreiben: Nur hier begegnet ein „Ausgreifen“ in die tiefe Lage von Anfang an, passend zum Abschluß auf der *finalis*; Greg verharrt auf der Lage der Rezitation *h*, mit einer, durch den „Reim“ unausweislichen „Überbietung“, wenn der Ton *d* hier das einzige Mal erreicht wird — unausweislich wegen des „Reims“. Greg vermeidet geradezu jede besondere Beweglichkeit, ohne ornamentlos zu sein.

Das zweite Alleluia wird tonräumlich vergleichbar gestaltet, das Gerüst ist identisch — hier geht für einmal AR mit dem Höchstton ökonomischer um als Greg, was seinen Grund in der „reduzierten“ Form der Melodie des Rufes haben könnte: Auch hier ist AR insgesamt wesentlich aufwendiger, ebenfalls, wie zu erwarten durch größere Beweglichkeit.

Zum Schluß verkehren sich die Verhältnisse: Greg disponiert eindeutig so, daß nur das letzte Alleluia zum regelrechten Jubilus werden kann, wogegen AR geradezu matt wirkt, was auch die Formel anbelangt (übrigens reicht in AR die Parallelität des Schlusses weiter als die übliche Formel mit dem Schluß des Int. *Caritas*).

Man kann die tonräumliche und aufwandsmäßige Disposition von Greg aus dieser Anlage verstehen; nach dem „*ouvert*“ Schluß auf *labia mea* bildet *cantavero tibi* eine initiale Bildung deutlich ohne abschließende *incisio*, so daß das 1. Schlußalleluia als einfache Weiterführung der Rezitation erscheinen muß. Umso auffälliger muß dann Auf- und Abstieg des Schlußrufs als Jubilus wirken, als wirkliche, geradezu responsoriale Kadenz. Deren Gestaltung nimmt übrigens Mittel auf, die bereits erwähnt wurden, der die Abwärtsbewegung einleitende sukzessive vergrößerte Sprung zu bzw. von dem höchsten Rezitationston aus fällt hier auf: *Gac cG ...*, woran sich eine fast sequenzierende Bildung anschließt, die eine Verkürzung der Bewegung bedeuten könnte: *ah̃ca hGãh̃aG E ...* Auch hier kann man eine übergeordnete Linie erkennen, wie die doppelte Unterstreichung andeutet — alles nur Zufall und nicht so geplant, d. h. komponiert?

Jedenfalls wird mit dieser Konzeption nicht nur die Gesamtplanung in Hinblick auf die Binnenalleluias, sondern auch die „reduzierte“ Erscheinung der vorletzten Zeile in Greg, *dum cantavero ...*, und deren für Greg nicht ganz unauffällige Vermeidung der syntaktisch geforderten Zäsur verständlich — Greg legt den musikalischen Höhepunkt auf den Schlußruf, der zum Jubilus wird, AR gestaltet die letzte Textzeile besonders aufwendig, vor allem durch die abschließende fast „rollierende“ Wendung *achG achaG*, die auch sonst häufig genug auftritt, also eine Floskel darstellt, deren Gestalt von Interesse ist, weil das Auslassen eines Tones im ersten „Durchlauf“ des *pes subpunctatus* ein gewisses Bemühen um Charakteristik in AR erkennen läßt (die „Lücke“ wird in allen Fassungen von AR überliefert). Daß diese Wendung keinen textlichen Bezug besitzt, wird deutlich, wenn man sie im Int. *Loquetur Dominus* auf dem Text *super sanctos suos* findet, denn die Vorstellung, daß die Wendung eine Art Emanation von zweisilbigen Personalpronomen sein könnte, die sei anderen überlassen (auch darauf wird näher in dem genannten Buch des Verf. eingegangen); als rein „rollierende“ Wendung

findet man die Floskel (in AR) auf *dei mei* im Int. *Ego autem sicut*, in der Form des Int. *Repleatur* im Int. *Protector noster* auf *faciem* oder im Int. *Sitientes venite* auf *pretium*, im Int. *Salus populi* auf *exaudiam eos*, im Int. *Nunc scio vere* auf *expectatione*, im Int. *Hodie scietis* auf *et mane videbitis* etc.; wie nicht anders zu erwarten, findet sich in Greg, von verschiedenen Tonartzuordnungen abgesehen, keine Parallele, es handelt sich um eine genuin altrömische Floskel — daß die Sänger gestaltmäßig nicht in der Lage gewesen wären, die rein „rollierende“ Fassung, zweimal *achaG* von der individualisierten Form *achG achaG* zu unterscheiden, wäre von Vertretern solcher Vorstellungen in Hinblick auf das Erscheinen dieser Wendung in AR erst einmal nachzuweisen: Man sollte doch immer insoweit konkret bleiben, als man immer die Theorie auf die Wirklichkeit, hier der Quellen, speziell der Struktur der Melodien bezieht, d. h. man sollte wie hoch auch immer reichendes Reden im abstrakten Raum immer wieder an der Wirklichkeit messen: Ob man die Wendung der gemeinsamen Urfassung zuordnen kann, wird man erst nach Überprüfung sämtlicher Parallelstellen in Greg beurteilen können, was man mit dem famosen Programm von M. Haas sicher leicht bewerkstelligen kann²⁶¹, so daß man auf die weiteren betreffenden Erkenntnisse dieses großen Programms zukunftssträchtiger mediävistischer Musikwissenschaft mit Spannung warten darf²⁶². daß die Methode der Suche nach Entsprechungen von derartigen Floskeln in beiden Fassungen von Interesse sein kann, wird noch unten an einem anderen Beispiel näher zu zeigen sein.

²⁶¹ Wenn für ein so hochstehendes Produkt überhaupt Veränderungs-, beileibe nicht Verbesserungs-, Vorschläge gemacht werden dürften, so sei auf den Umstand verwiesen, daß, wie schon die *Musica Enchiridis* so unnachahmlich klar darlegt (darauf wird an anderer Stelle eingegangen), „Motive“ transponiert erscheinen können, die Formelsuche mit einem Programm also auch darauf zu „trimmen“ wäre — auch wenn M. Haas in seiner so unnachahmlichen Interpretation der *Musica Enchiridis* durch halbvolle Gläser diese als Buch für kindliche Gemüter bzw. kindliche Lernfähigkeit ausgibt, und damit die da dargestellten und gemeinten Strukturmerkmale wohl als Konzession an den Wunsch des Autors gelten müssen, bei seinem, angeblich, so kindlichen Publikum größeren Erfolg haben zu können, gibt es halt immer noch solche kindlichen Geister — Guido z. B. zieht sie in gewisser Hinsicht alten, aber musikalisch unfähigen hochgebildeten Geistern vor —, die solche Transpositionen als wesentliche Eigenschaften von musikalischem Denken, nicht nur im Mittelalter, ansehen; und angesichts der Kompetenz des Tristram Shandy Ateliers für typographische Höchstqualität, die man mit \TeX vielleicht leichter erhält, wäre es vielleicht auch nicht ganz unsinnig, wenigstens für minderbegabte Zeitgenossen, den Ausdruck von Formeln etc. in französischer Quadratnotation zu besorgen, die Möglichkeiten eben im Rahmen von \TeX können eine solche Leserleichterung sehr einfach machen, wie das hier vorgelegte, eher zur Unterhaltung gedachte Büchlein wenigstens andeuten kann: Die Wahl gerade dieser Notation, und nicht der von Benevent oder der „Hufnagelschrift“, für das Gradualbuch kann man nur als adäquate Entscheidung bewerten; als Verf. zu Anfang seines Studiums zusammen mit anderen ein Programm entwickelt hat, das mittelbyzantinische Neumen in Tonbuchstaben überträgt, waren solchen Möglichkeiten leider noch nicht vorhanden, zumal nicht in *Fortran*.

²⁶² Aber vielleicht gehören ja derartige, auf die konkrete Gestalt gerichtete Fragen zu den Fragestellungen, die M. Haas als Teil einer mindestens dreißig Jahre — welch kurzer Zeitraum — gegenüber anderen Wissenschaften, wie etwa der Kulturwissenschaft von J. Assmann, verspäteten musikwissenschaftlichen Mediävistik verortet, wer weiß? Deshalb müssen die so hinter der Musikwissenschaft der Zukunft zurückgebliebenen armen Tröpfe, unter die sich Verf. freimütig einreihet, vielleicht solche Niederungen der Sachverhalte selbst untersuchen, was hiermit höchst ansatzweise auch versucht wird.

6.3 Exkurs Zu ornamentaler Ausweitung einer Melodie in AR und zu den Initialtypen der Int. *Iudica me Deus* bzw. *Sicut oculi servorum*; Merkwürdigkeiten

Um nur ein Beispiel anzuführen, in dem eine der oben angeführten Wendung vergleichbare, nun aber mehrfach wiederholte Floskel geradezu als ornamentale Ausführung des in Greg ebenfalls faßbaren Grundgerüsts auftritt, sei auf den bereits in Hinblick auf musikalische „Reime“ in Greg erwähnten Int. *Iudica me* verwiesen, auf dessen Anfangsmotiv später nochmals kurz einzugehen ist, s. u., 7.6.1 auf Seite 673 (die von Turco, ib., S. 84, mitgeteilten Varianten von AR singen beide den *torculus* auf *et discerne* einen Ton höher, was Greg widerspricht):

The image displays three musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) styles for the Introit *Iudica me Deus*. 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: *Iu- di- ca me De- us*. The AR staff shows a highly ornamented melody with many grace notes and a complex rhythmic pattern. The Greg staff shows a simpler, more direct melody.

Example 2: *et dis- cer- ne cau- sam me- am*. The AR staff shows a highly ornamented melody with many grace notes and a complex rhythmic pattern. The Greg staff shows a simpler, more direct melody.

Example 3: *de gen-te non san- cta:*. The AR staff shows a highly ornamented melody with many grace notes and a complex rhythmic pattern. The Greg staff shows a simpler, more direct melody.

Daß die Anfänge, im Beispiel die 1. Zeile, sich weitgehend unterscheiden, läßt sich durch die Annahme erklären, daß AR hier einen Initialtyp zitiert, der z. B. auch den Int. *Iubilante Deo* bestimmt (in Greg 8. Ton); wenn (immer in AR) nicht auch Int. wie *Clamaverunt iusti* und *Omnis terra* mit der gleichen Formel gesungen würden, könnte man als textliche Begründung der einheitlichen (nicht mit Greg übereinstimmenden) initialen Typik das Auftreten der Wörter *Dominus, -i; Deus, -i* anführen: Immerhin sind einige der so einheitlich beginnenden Int. durch frühes Auftreten eines dieser Wörter charakterisiert, *Protexisti me Deus ...; Ecce oculi Domini ...; Iubilante Deo ...; Iudica me Deus ...*. Ob man im Fall des hier betrachteten Int. *Iudica me* eine über den typischen initialen Aufstieg hinausgehende

Parallele feststellen kann, ist kaum zu entscheiden: Auffällig ist der Umstand, daß AR *a* als höchsten Zielton kennt, diesen als ausgezierte Rezitation, Greg dagegen als Gerüstton *G* und als einmalig auftretenden Hochtton dieser Passage den Ton *b* singt; damit liegt AR im Ganzen einen Ganzton unter Greg — bis eben auf den Rezitationston; es wäre schön, daraus auf entsprechende charakteristische Typologie schließen zu können, was aber ersichtlich noch erheblicher statistischer Arbeit bedarf. Hinsichtlich musikalischer Aufwendigkeit sind beide Fassungen vergleichbar; die tonräumliche Anlage in Greg entspricht der Beachtung des Akzents, und bietet die musikalisch interessantere Gestalt (gegenüber dem Gerüst der Rezitation). Ein weiterer Vergleich beider Fassungen in dieser Zeile erübrigt sich demnach. Die (unterschiedliche) Formelhaftigkeit beider Anfänge weist nicht darauf, daß hier die gemeinsame Urfassung noch erkennbar sein könnte — und warum sollten nicht beide Fassungen eigene Entwicklungen aufweisen; vielleicht sind gerade so herausgehobene Stellen besonders „anfällig“ für Veränderungen.

Greg ist hier nicht in der sonst recht häufigen Weise von AR unterschieden, daß Greg von tieferer, finaler Lage das Initium gestaltet. Der Int. *Iudica Domine* beginnt in Greg mit dem gleichen *torculus* — nur ist dieser um einen Ganzton nach unten verschoben (damit sei jedoch kein Präjudiz hinsichtlich gegenseitiger Abhängigkeit beider Fassungen ausgedrückt), obwohl auch dieser Int. als wesentlichen Gerüstton zu Anfang den Ton *F* singt; hiermit stimmt der Anfang des Int. *Omnis terra* in Greg überein, wo man sogar einen mit dem Anfang des Int. *Iudica me* vergleichbaren Aufstieg findet; von der Betonung ist dagegen unvergleichbar, daß im Int. *Omnis terra* der *torculus* auf der unbetonten, in *Iudica me* auf der betonten und in *Iudica Domine* wieder auf der betonten (jeweils ersten derartigen) Silbe steht: Die Anwendung selbst dieser Floskel ist ersichtlich frei, wenn man, angesichts des Anfangs des Int. *De necessitatibus* in Greg, wo eben dieser initiale *torculus* (in der tieferen Lage des Int. *Iudica Domine*) zweimal auftritt, einmal auf der ersten, dann auf der dritten Silbe, *De necessitatibus*, so daß die Aufstiegswendung, der *salicus EFG*, auf die betonte Silbe kommt, während diese Neume im Int. *Iudica me* auf *Iudica me* kommt — die Unterschiede der vergleichbaren Anfangswendung in Greg sind auffällig; ein Beweis für die Irrelevanz der Form nach der strikten *oral tradition* Lehre oder für eine, Greg eigene Fähigkeit zur individuellen Komposition unter Verwendung von geläufigen Floskeln? Daß die Lage des insinuierten *torculus* im Int. *Iudica me*, *Deus* kein absoluter Einzelfall, gegenüber den anderen genannten ist, ergibt sich aus dem Beispiel des Int. *Deus, in nomine tuo*, wo der *torculus* eben wie im hier angesprochenen Int. ebenfalls einen Ton höher, nämlich auf *E* erscheint); ersichtlich ist dies kein ganz triviales Problem, denn man wird auch dem „vorrationalsten“ *cantor sed non musicus* zutrauen müssen, daß er den Unterschied einer gleichen Kontur wie des *torculus* auf *E* oder *D* empfunden hat — genau, wie dies ein nicht gar zu unmusikalischer Hörer, welchen konkreten Geschlechts auch immer, heute tun muß.

Schaut man noch ein wenig genauer hin, findet man, daß es in AR eine Parallele zu diesem *torculus* geben könnte, nämlich in den Initien der Int. des Typs *De necessitatibus* (vgl. Turco, ib., S. 72), denn dem entsprechen in Greg nun wieder verschiedene Initien, so fast identisch zu AR der Anfang der Int. *Os iusti* und *Iustus ut palma*, wogegen der Int. *Iustus non con-*

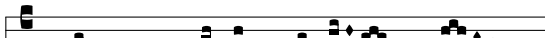

turbabitur in Greg zwar vergleichbar, hinsichtlich des anfänglichen *strophicus*, nicht aber des *torculus* ist, der hier zur Abwechslung nicht als *torculus*, sondern als *podatus + clivis DF FD* (statt des für AR und die beiden genannten Int. *Os iusti* und *Iustus ut palma* typischen *torculus FGF*) erscheint. Klar ist auch hier, daß Greg wesentlich mehr, ja allein individuelle Varianten kennt, die jedoch so individuell erscheinen, daß ein aus *oral tradition* geborenes Vagheitssyndrom nicht leicht durchzusetzen wäre; zum anderen aber ergibt sich, daß die von AR verwandten unterschiedlichen Initialtypen der Int. dieses Tons nicht identische Grenzen mit vergleichbaren Bildungen in Greg haben müssen. Daraus einfach zu erschließen, und das noch ohne Betrachtung der jeweiligen gesamten Melodien, daß — angeblich — AR direkt von Greg abstammen müsse, weil radikale Typisierung ja nur ein entwicklungsgeschichtlich sekundäres, „späteres“ Phänomen sein könne, ist nicht nachvollziehbar; einmal deswegen, weil Typisierungen schließlich irgendwann erfolgt sein können, ohne daß dadurch eine Abstammung von Greg bewiesen wäre, zum anderen aber übersieht eine derartig simplifizierende These die Möglichkeit der Individualisierung: Wenn z. B. nachweisbar ist, daß bestimmte Wendungen direkte, die Form betreffende Folgen im Gesamtverlauf einer Melodie, nur in Greg, haben, so kann eben nicht ausgeschlossen werden, ja es ist wahrscheinlich, daß hier eine bewußte, die spezifische Gestalt von Floskeln und Wendungen eben nicht dem Zufall überlassende Kompositionsentscheidung vorliegt: Im hier vor allem betrachteten Int. *Judica me Deus* nun könnte man sich einmal, wenn man unvoreingenommen ist, den Schluß des Abschnitts *de gente non sancta* betrachten und mit dem Anfang vergleichen. Ganz abwegig ist es doch nicht, hier gewisse formale Parallelität zu sehen, zumal ja niemand beweisen kann, daß der Gregorianische Komponist nicht ganz bewußt mit Formteilen auch auf der Ebene der Guidonischen *syllabae vel neumae* umgegangen sein kann. Und sollte die Relation zwischen *Deus in nomine tuo salvum me fac et in virtute* im entsprechend beginnenden Int. wirklich reiner Zufall sein, insbesondere wenn man den nun eindeutig nur in Greg zu findenden musikalischen „Reim“ zwischen *nomine tuo* und *virtute tua* hört? Diesen „Reim“ wird auch der hartnäckigste Verfechter welcher Vagheitstheorie auch immer kaum als nicht zufällige, also bewußt geformte „Symmetrie“ bestreiten können, denn diese reagiert ja auf den Text — also gibt es solche „Symmetrien“ als ganz bewußte kompositorische (was denn sonst?) Reaktionsmöglichkeit auf textliche Vorgaben. Daß deren Sinn darin gelegen haben soll, den prospektiven Hörer darauf aufmerksam zu machen, daß *tuo* und *tua* dem gleichen Wortstamm angehören, das wird ja hoffentlich niemand als Begründung postulieren wollen, das hört man nämlich trivialerweise; man kann als Komponist solche Vorgaben aber nutzen, um die musikalische Form interessanter zu machen, ästhetisch reizvoller; und genau das beweist doch klar genug, daß der Gregorianische Komponist natürlich auch auf der Ebene der Floskeln und Wendungen, also der *syllabae neumaeque* kompositorisch differenzierend handeln konnte, oder etwas weniger geschwollen ausgedrückt, daß er mit Motiven kompositorisch arbeiten konnte, wenn er dies für sinnvoll hielt — aber ach, wie mühsam sind doch solche „minutiösen“ Betrachtungen der Choralmelodik, man kommt am Ende gar nicht mehr mit, was nun was macht; genau, das ist der Grund, sich vor aller a priori Thesenerfinderei erst einmal ganz eingehend und eben minutiös mit den überlieferten Melodien als Melodien auseinanderzusetzen; als Versuch, dazu einen Hinweis zu geben, ist der vorliegende Beitrag

gedacht, nicht mehr.

In der zweiten Zeile scheint ein Vergleich beider Fassungen des Int. *Iudica me Deus* sinnvoller, weil beide Fassungen an den jeweils gleichen Stellen das gleiche Gerüst haben. Damit wird AR charakterisierbar als musikalisch ornamentreichere Ausgestaltung des gleichen Gerüsts. Dies wird besonders klar einmal in der skalischen Ausgestaltung des Abstiegs zu Anfang, *et discerne*, nur in AR, zum anderen in der, hier besonders interessierenden Gestaltung des akzentbeachtenden Rezitativs *causam meam*, das schon durch die Terzsprünge, aber auch in Greg noch weiter ausgestaltet ist. Hier wird das „rollierende“ Prinzip von AR erkennbar, das dem oben betrachteten zweiteiligen Motiv ähnlich ist — „nur“ ornamental ist die Gestaltung in AR auch nicht, dies wird deutlich in dem „Auslaufen“ der Wechselbewegung auf *meam de gente*. Hier stellt sich die Frage, ob AR hier eine sekundäre Ornamentierung formt, oder, was ja nicht ausgeschlossen werden kann, ob Greg eine bereits ähnlich wie AR ornamentierte Fassung reduziert haben könnte. Die große Arbeit von M. Haas an der Zusammenstellung aller Formeln von AR, die durch einen Vergleich mit (entsprechenden oder nichtentsprechenden) Formeln in Greg zu ergänzen wäre, läßt noch auf sich warten, so daß hier noch nicht einmal eine Hypothese dazu geäußert werden darf. Daß aber beide Fälle denkbar sind, daß also der größere Reichtum von „Ornamenten“ in AR notwendig eine sekundäre Entwicklung sein kann, ist klar. Natürlich können auch Ornamente typisch sein, so daß ein einfacher Nachweis weiteren Vorkommens solcher Gestaltung noch nichts über Ornament oder kompositorische Gestalt aussagt.

Auch in der nächsten Zeile läßt sich AR leicht als Ornamentierung des in Greg deutlicher als solches überlieferten oder erkennbaren Gerüsts deuten: Der Quintabstieg in Greg wird Anlaß zu einer skalischen Durchgangsbewegung mit gewissen „Aufhalten“, der Aufstieg in Greg auf *non* wird in AR zu einer „rollierenden“ Trillerbewegung ausgeweitet; nur beim Schluß wird man zwei Arten der Kadenz, keine Ornamentierung durch AR feststellen — auf die „motivische“ Nähe der Schlußwendung in Greg wird noch eingegangen.

Die folgende Zeile ist, wie anschließend zu zeigen, in Greg partiell ein Zitat (ohne textlichen Grund), zum anderen durch Verwendung eines typischen „Motivs“ geprägt; eine Parallelisierung beider Fassungen erscheint daher zmindest erschwert (ein vergleichbares „Zitat“ kennt AR nicht, s. u.):

AR	
Greg	
	ab ho- mi- ne in- i- quo

et do-lo- so e- ri- pe me

qui- a tu es De- us me- us,

et for- ti- tu- do me- a.

Die Interpretation des *salicus* auf *et doloso eripe me:* ist rein hypothetisch, das Gradualbuch notiert hier eine *bistropa hh.* St. Gallen und Metz haben aber einen, in St. Gallen in der Mitte mit *s* versehenen *salicus*.



Im zweiten Teil ist der Unterschied hinsichtlich Melismatik bzw. Ornament in AR gegenüber größerer Einfachheit in Greg nicht mehr so auffällig wie im ersten Teil; nur auf *fortitudo* findet man (in AR) eine Art Abschlußmelisma, das nicht nur den Akzent nicht beachtet, sondern auch eine typische Formel darstellt, die man z. B. im Int. *Sacerdotes tui* an gleicher Stelle, auf *faciem Christi* finden kann (vgl. auch den Int. *Omnia, quae fecisti* ebenfalls an gleicher Stelle, *miserericordie tue*, im 3. Modus, ebenso wie im Int. *Dum sanctificatus* auf *vobis spiritum novum!*; ein noch umfangreicheres funktional vergleichbares Melisma findet man im 6. Ton in AR z. B. im Int. *Sacerdotes Dei* auf *laudate Deum*, im Int. *Os iusti*, s. im Index); diese Wendung scheint aber nicht notwendig an den Schluß gebunden zu sein, sondern eine Art freies Ornament darzustellen, wie man hören kann im Int. *Miserere mihi* auf *non confundar quoniam* oder im bereits genannten Int. *Omnia, quae fecisti* auf *in vero iudicio fecisti* oder im Int. *Sacerdotes tui* im Binnenteil auf *induant iustitia*, was ersichtlich keinen textlichen Reim zu *Christi* bedeuten kann, also eine Wiederholung ohne textlichen Anlaß ist; nähere Erkenntnis wird man aus der hoffentlich zu erwartenden Anwendung des M. Haas'schen Formelsuchprogramms in AR, seiner einzigen Rechtfertigung, wohl bald erwarten können, wenn M. Haas diese Arbeit nicht anderen überlassen will.

Übrigens zeigt in Greg der Int. *Sacerdotes tui* auf gleicher Silbe ebenfalls ein die Betonung

nicht beachtendes, also rein silbenzählend gesetztes Melisma, das (in Greg) mit dem im Int. *Omnia quae fecisti* weitgehend ähnlich ist, wogegen das, immer an gleicher Stelle, im Int. *Dum sanctificatus* zwar an identischer Stelle — drittletzte Silbe — steht, aber doch anders aussieht (trotz jeweils identischer Schlußformel auf den letzten zwei Silben).

Das Auftreten dieses Schlußmelismas in AR stellt also die Verwendung einer geläufigen Wendung dar, ist aber nicht als Formel verbindlich, wie die eigentliche Schlußbildung der meisten Introitus je nach Tonarten in AR. Textliche Gründe für das Auftreten des Melismas gibt es nicht, so daß man hier seine Verwendung als Teil kompositorisch ästhetischer Freiheit sehen muß, ein Komponieren — partiell — auch mit vorgegebenen oder verfügbaren Wendungen, man könnte fast von Redewendungen sprechen. Was das spezifisch mit *oral tradition* zu tun haben soll, ist schwer einsehbar, denn solche Wendungen kennt man aus anderen Epochen der Musikgeschichte ja auch; und warum sollten nicht auch bestimmte „Motive“ in dem Sinne kompositorisches, eventuell tonal gebunden, Material darstellen, daß man sich seiner zu jeweils bestimmten Effekten bedienen konnte, hier z. B. zur musikalischen Aufwandsteigerung, oder in Zusammenhang mit der „Darstellung“ eines Extremtons o. dgl. Die Entstehung von Melodien ist angesichts der Fakultativität des Einsatzes solcher Floskeln nicht weniger als Komposition zu qualifizieren als gänzlich freie Melodien, zumal der Kontext ebenfalls den Einsatz der Floskel nicht erzwingt.

Die zusätzliche Frage nach der Relation beider Fassungen hinsichtlich solcher kompositorisch „freier“ Wendungen zu stellen, ist also nicht nur gerechtfertigt, sondern unabdingbar. Ein Vergleich der beiden Fassungen ist im zweiten Teil weniger der eines verschiedenen Grades musikalischer Aufwendigkeit, sondern der verschiedenen Gestaltung wegen von Interesse. Dies macht die Besonderheit der Melismatik in AR für den 1. Teil auffällig — leider kann es nicht gelingen, die Unterschiede zwischen AR und Greg auf das Prinzip von größerer und geringerer musikalischer Aufwendigkeit zu stellen; dies belegt bereits das Beispiel des hier angesprochenen Int. *Iudica me*. Hinsichtlich solcher freien Wendungen ist ohne Nachweis der Existenz gestalthafter Parallelen in beiden Fassungen nicht zu sagen, ob eventuell die Gestalt in AR (typisiert) und oder eine in Greg, (weniger formelhaft) als ursprünglich oder vorgängig anzusehen ist: Dazu ist zu beachten, daß Greg die Gestalt des Schlusses insgesamt nach dem Akzent richtet; in dem Int. *Sacerdotes tui* beachtet AR den Akzent *Christi* höchstens durch Hochtton (aber nicht Höchstton), wogegen Greg eine melismatische Bewegung nach oben kennt (Schluß des Int. *Sacerdotes tui*):

AR	
Greg	
	Chri- sti tu- i.

bzw. (Schluß des Int. *Omnia, quae*):

AR

Greg

mi- se- ri- cor- di- ae tu- ae.

Aus der Diskrepanz dieser beiden, in Greg immerhin nicht völlig verschiedenen, Beispiele wird man schließen dürfen, daß AR nicht nur die Anwendung teilweise, sondern auch die Gestalt seines Melismas sekundär erfunden haben mag. Die Frage, ob Greg damit notwendig die ältere Fassung, näher an der ursprünglichen gemeinsamen Vorgabe wiedergeben müsse, ist nicht trivial; z. B. erscheint die Gestaltung von *Christi* wie auch die von *misericordiae* als Steigerung der musikalischen Komplexität, die ebenfalls nicht notwendig primär sein muß. Selbst hier, wo man mit ziemlicher Sicherheit auf sekundäre Erfindung und Erweiterung der Anwendung einer Formel in AR schließen kann, ist damit nicht ausgeschlossen, daß nicht auch Greg sekundär und individuell gestaltet haben könnte. Dabei ist natürlich nicht auszuschließen, daß Greg der Urform in der Übereinstimmung des Schlusses im Int. *Iudica me* und *Sacerdotes tui* am nächsten kommt — dann aber den Schluß des Int. *Omnia, quae* individuell umgestaltet hat. Vielleicht kann man nach Erfassung sämtlicher solcher Erscheinungen weitere Folgerungen ziehen, wahrscheinlich ist dies nicht. Klar wird jedoch die Notwendigkeit einer solchen vollständigen Vergleichung beider Fassungen.

Die Zeile *ab homine iniquo* ist in beiden Fassungen parallel, von Interesse sind die Unterschiede zu Anfang, wo der Tiefstton in AR bereits zu Anfang, in Greg erst auf der zweiten, betonten Silbe erreicht wird; der Sinn dieser Melodiegestalt in Greg ist erklärbar, wie auch die nachfolgende tiefere Lage der Rezitation: Herausgehoben werden soll der Akzent, bzw. vielleicht von der Formentstehung her gedacht, der Akzent wird genutzt, um die Melodiegestalt so zu formen; der erste Hochtton wird auf der einen Silbe vom Tieftton her erreicht, also in einem „Anlauf“, zudem bleibt er bis zum nächsten Hochtton Höhepunkt. AR scheint demgegenüber die einfache Form eines Binneninitium aufzuweisen. Daß Greg aus einer Form, wie sie AR aufweist, entwickelt worden sein könnte, erscheint leichter denkbar als der umgekehrte Weg: Greg akzentuiert die Melodie zu einem individuellen, effektvollen Verlauf.

Dies gilt auch für den Abschluß dieser Zeile, in der Greg einmal den Höchstton *b*, analog zur Anlage der 1. Zeile, erreicht, wogegen AR noch eine typische Wendung anhängt, die zwar den gleichen Schlußton erreicht, dabei aber den Hochtton *h* (oder *b*?) zweimal singt; ein typisches Beispiel der Ökonomie im Umgang mit Extrema in Greg.

Einen vergleichbaren Fall liefert auch die folgende Verszeile *et doloso eripe me*, in beiden Fassungen klar als Einheit verstanden, letztlich im Gegensatz zur Syntax. Der Verlauf ist annähernd vergleichbar: AR stellt eine Art „bewegtes“ Rezitativ dar, das auch Vorgabe von Greg sein könnte. Der Schematismus der Rezitation auf der Sext *c* über der *finalis* von AR wird in Greg „beseitigt“, indem der absolute Hochtton eingeführt wird, nicht akzentbeachtend, sondern in Ausnutzung der Halbkadenz; zur Einführung dieses Höchsttons wird, wie

charakteristisch für Greg, sozusagen ein tonräumliches Maß gesetzt, das den Höchstton als Aufstieg von einem tieferen Gerüstton erleben läßt, also dynamisch effizienter macht; mit *doloso* beginnt der für dieses „Maß“ notwendige Aufstieg vom Tiefton; beides könnte man wieder wesentlich leichter als kompositorische „Anreicherung“ einer Vorgabe, wie sie AR vorstellt, ansehen, als die wenig interessante, nur durch Floskelwiederholung stilistisch etwas aufwendigere Rezitation von AR als Ergebnis einer Greg entsprechenden Vorlage erklären zu wollen.

Die Wendung übrigens, mit der Greg im Int. *Iudica me* zu der Textstelle *et doloso eripe* — nicht den Wortakzent!, wohl aber — den absoluten Höhepunkt in der Melodie gestaltet, findet man auch, mit gleicher Funktion im Int. *Dum sanctificatus* auf *Dum sanctificatus fuero in vobis*, und zwar an einer, noch näher zu betrachtenden Stelle, wo AR eine, in gleicher Funktion, auftretende, in AR aber wesentlich häufiger auftretende Wendung hat — die aber im betrachteten Int. *Iudica me, Deus* in AR nicht verwendet wird; man kann daraus also auf die Existenz von „Motiven“ schließen, die in ihrer melodischen Gestalt gewisse feste Funktionen, hier den tonräumlichen Höhepunkt einzuführen, haben, und in beiden Fassungen auch frei — und unabhängig voneinander — verwendet werden konnten; unterhaltsam ist nämlich, daß die Wendung in AR eine auch gestalthafte Entsprechung in Greg besitzt (vgl. u. zum Int. *Cognovi, Domine*, 7.6.1 auf Seite 679), deren Funktion in Greg also auch durch eine andere, ebenso verwendbare Wendung ausgefüllt werden konnte (den initialen *torculus* in AR wird man der anderen Lage und des anderen Kontexts wegen nicht mit dem oben angesprochenen Initialtyp in Verbindung bringen können):

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 'Greg'. The first example is for the phrase 'Dum sancti- fi- ca- tus fu- e- ro in vo- bis,'. The AR staff shows a series of square notes with stems, while the Greg staff shows a more melodic line with some notes having stems. The second example is for the phrase 'con- gre- ga- bo vos de u- ni- ver- sis ter- ris: ...'. Again, the AR staff shows square notes and the Greg staff shows a more melodic line. The text is centered below each pair of staves.

Wie der Int. *Iustus non conturbabitur*, s. u. (vgl. den Index), zeigt, kann dieses Motiv der Darstellung des Höchsttons einer Passage auch auf anderer Tonlage auftreten, wie da die Melodiewendung auf *quia Dominus firmat* bzw. *commodat, et semen* zeigt; soll man wirklich daran Zweifel hegen, daß die Komponisten von Greg die für die abendländische Musik so wesentliche, wie die Antike zeigt, allgemein menschliche Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung (noch) nicht besessen haben sollten? Wer diese Frage als triviale rhetorische

Frage wertet — wer könnte dies nicht tun? —, der wird damit aber auch die Vorstellung gestalthafter Vagheit nach strikter Observanz der *oral tradition* Lehre ebenfalls in Frage stellen müssen: Das Motiv, wie man offenbar adäquat sagen kann, kann auf verschiedenen Tonhöhen auftreten, also hat nicht erst die *Musica Enchiriadis* die Entdeckung gemacht, daß eine gewisse gestaltmäßige Gleichheit auch bei rein diatonischen, d. h. intervallisch nicht notwendig identischen Transpositionen erhalten bleibt, $\tilde{a}\tilde{b}\tilde{c}\tilde{d}$ ist intervallisch nicht identisch mit $F\tilde{G}aba$, wohl aber gestaltmäßig als gleiche *neuma* erkenn- bzw. verstehbar, bekanntlich beruht auf dieser Gestaltbildungsfähigkeit, hier der Abstraktion sogar von genauer Identität der Halbtonlage, bei Gleichheit sozusagen der Kontur wesentlich die abendländische Musik, z. B. im Prinzip der *tonalen Imitation*; daß (erst) die *Musica Enchiriadis* diese Möglichkeit erfunden haben sollte, wäre eine höchst problematische methodische Voraussetzung — wo das die *Musica Enchiriadis* tut, nun, genau da, wo sie die Verschiedenheit der Lage von Halbtonen im System durch entsprechende Transposition der in allgemeinen Sinne gleichen *neuma* anspricht; und daß diese *neuma* trotz verschiedener Halbtonlage in allen Transpositionen jeweils der Kategorie *Gleichheit* unterworfen ist, genau das kann die *Musica Enchiriadis* als selbstverständlich voraussetzen. Man beachte die Aussagen der Quellen! Auch wenn man daraus keine spektakulären Formulierungen ableiten kann wie *chant community* als die Platonische Idee von was auch immer, so gelangt man doch zu grundsätzlichen Erkenntnissen, wie hier die der Transpositionsfähigkeit, die die menschliche Gestaltbildungsfähigkeit in Musik ausmacht.

Die Melodie ist auch ein schönes Beispiel für ein aufwendiges „bewegtes“ Rezitativ (in AR), aus dem das angesprochene „Motiv“ auf *in vobis* herrührt, das aber durch die Relation der beiden *torculi* eine gewisse Gestalteigenheit bekommt. Für die Kompositionstechnik der Verwendung solcher Wendungen in beiden Fassungen ist, was bereits hier gesagt sein soll, von Interesse, daß die zweite Stelle mit Höchstton in Greg in dem Int. *Dum sanctificatus*, nämlich *et mundabimini* in Greg mit dem ersten Motiv in AR auf *fuero in vobis* gestaltet ist, AR aber nicht den Höchstton und folglich auch nicht die betreffende Wendung nutzt (der Ton in AR auf *et emundabimini* ist in den von Turco, l. c., mitgeteilten Fassungen von AR einen Ton tiefer; Schreibversehen einer Fassung oder bewußte Redaktion?):

AR	
Greg	
	et mun-da- bi- mi- ni

Daß beide Fassungen hier parallel verlaufen, ist klar; weil AR keine Probleme mit häufigem Auftreten eines Höchsttons hat — dies wird im vorangehenden Beispiel deutlich —, wäre ein sekundärer, bewußter Verzicht von AR auf den hier in Greg erscheinenden Höchstton unerklärlich; man wird also eine sekundäre „Steigerung“ im Verlauf des nicht gerade kurzen Int. in Greg sehen können. Hinsichtlich der jeweiligen gestaltmäßigen „Träger“ des Höchst-

tons wird klar, daß beide hier angesprochenen „Motive“ in AR und Greg für die Gestaltung eigener, sekundärer Formentscheidungen produktiv (also jeweils neu und eigenständig anwendbar) sind, was unten bestätigt wird.

In der Verszeile *quia tu es Deus meus*, (s. o., 6.3 auf Seite 499) kann man von weitgehender Übereinstimmung sprechen, bzw. eine Klassifikation vorschlagen, die die Unterschiede z. B. auf *quia tu es* als nicht wesentlich ansehen kann: Der Anfang *Ga* in Greg und *G* in AR besteht tatsächlich nur in einer Art Antizipation der Bewegung, vielleicht also nur in der silbischen Segmentierung der Melodie; auf *tu* hat man in Greg eine Anbindung oder Verschleifung mit dem vorangehenden Ton, sonst sind die Bewegungen gleich; der Schluß der Neume, Sprung in Greg, skalisch in AR, erscheint ebenfalls nicht als wesentlich, zumal der folgende Ton in beiden Fassungen identisch ist. Natürlich müßten für entsprechende Beurteilungen erst noch klare Klassifikationsmerkmale formuliert werden, hier war nur anzudeuten. Die stärkere Bewegung auf *meus* entspricht typischen Floskeln in AR, was man sicher als sekundäre, eigene Ornamentierung ansehen kann; daß die entsprechende Floskel in AR auf der Schlußsilbe wiederholt wird, nur mit anderem Ende, ist ebenfalls typisch für entsprechende Situationen; die Leichtigkeit der Wiederholung von Floskeln nebst der entsprechend einfachen Möglichkeit der Schlußbildung, hier durch Wiederholung eines Teils der Floskel, *EF* folgt geradezu aus der Technik solcher „rollierender“ Wendungen, die auch die klaren Differenzierungen der syntaktischen Funktionen von melodischen Wendungen in Greg „konterkarrieren“ — ob nun aber dieses Prinzip, sozusagen des Überwucherns der Freude an Floskeln über solche Funktionen ursprünglich, und somit Greg eine entsprechende gestaltmäßige Funktionalisierung, d. h. einer Entsprechung von syntaktischer Funktion und melodischem Geschehen an den betreffenden Stellen darstellt, oder ob AR eine durch „Spieltrieb“ entstandene Ornamentierung einer *(hier) Greg näher stehenden Urfassung darstellt, ist vom einzelnen Beispiel her ersichtlich nicht zu beantworten. Vielleicht muß hier sogar ein übergeordnetes Prinzip herangezogen werden, nämlich das der, von Mailand und Benevent bezeugten, älteren Form eben solcher syntaktisch weniger klaren ornamenthaften Melodiebildung — immerhin könnte man in dieser Frage den Umstand beachten, daß es aus dem Frankenreich und nur von da eine ganze Anzahl von Zeugnissen gibt, die ein Wissen um die syntaktische Gliederung der biblischen Texte als Grundbildung verlangt (und Karls Verhalten, das einen Widerspruch dazu bedeutet; wo? beim *monachus Sangallensis*, der nach neuerer Erkenntnis auch namentlich bekannt ist). Übrigens ist in diesem Vers in beiden Fassungen die Gestalt des Abstiegs durch diatonischen Abstieg der jeweiligen Hochtöne in Relation zu den Tieftönen, also eine „zweistimmige“, jeweils durch Bezug auf den durchmessenen Abstand intensiv erlebbare, übergeordnete Melodiefolge identisch: $c - a; h - G; a - F - E$, also mit einer Beschleunigung am Ende.

Einen Beitrag zur Frage der Relation beider Fassungen, und zwar ohne die offenbar nicht durchzuhaltende Behauptung bzw. Grundannahme einer direkten Abstammung einer Fassung von der jeweils anderen, liefern auch und in besonderem Maße nicht nur mehrfach gebrauchte Wendungen, sondern vor allem Formeln in typischer Stellung, wie z. B. das Anfangsmotiv, daß sich im besprochenen Int. wie gar nicht selten, zu Anfang, aber auch zweimal

als Teil einer Kadenzbildung, z. B. eindeutig als Reimentsprechung zum Text zwischen vorletzter und letzter Zeile findet. Um die spätere Diskussion bereits hier anzudeuten, hat das Anfangsmotiv des hier angesprochenen Int. *Iudica me Deus* in AR Parallelen, dessen höchst wahrscheinliches Gegenstück in Greg sich z. B., und zwar parallel zu AR, in den Int. *Dum clamarem ...*, *Vocem iucunditatis ...* und *Ecce oculi ...* findet, nicht jedoch in den Int. *Protextisti ...*, *Jubilare Deo omnis ...*, die in Greg andere Tonart haben als in AR. Man wird feststellen müssen, daß AR wie üblich auch hier mehr Introitus mit dieser Initialformel versteht als Greg, daß also Greg hier, vgl. auch die Int. *Sancti tui* und *Omnis terra*, im 3. bzw. 4. Ton, eine größere Unterschiedlichkeit aufweist, was im Allgemeinen wohl eines der Merkmale darstellt, in denen sich AR von Greg wesentlich unterscheidet, ohne daß man immer etwa einen textlichen Grund anführen kann (was es auch gibt, z. B. im Fall der mit einer Form von *iustus*, *a*, *um* beginnenden Introitus).

Hinsichtlich der Relation beider Fassungen zueinander ist es durchaus möglich, daß AR hierin eine sekundäre, eigene Entwicklungsstufe darstellt, sich also, in solchen bestimmten Fällen von der ursprünglichen gemeinsamen Vorform stärker unterscheidet als Greg; andererseits ist, z. B. bei anderer Tonartbestimmung, aber auch wie hier im Fall des Int. *Iudica me* nicht grundsätzlich undenkbar, daß Greg in bestimmten Fällen individualisiert, von der Formel also abgewichen sein könnte. Wie noch an anderen Beispielen zu erörtern, ist eine solche Möglichkeit, daß also auch Greg nicht dann immer der Urform näher stehen muß als AR, wenn Greg eine individuelle oder andere Formel als die AR jeweils entsprechende Wendung verwendet (oder auch einfacher ist als AR), ist immer in Betracht zu ziehen. Eine a priori Behauptung, daß größere Regelmäßigkeit in dieser Hinsicht in AR Greg automatisch die Rolle des Repräsentanten der älteren, gemeinsamen Urform zuzuschreiben zwänge, erscheint nicht als sinnvolle heuristische Voraussetzung.

Vergleichbar ist hier die Frage, ob eine, wie AR klar belegt, ornamental wesentlich aufwendigere Fassung wie die des Int. *Iudica me* in AR gegenüber Greg notwendig bedeuten müsse, Greg, die einfachere Form, müsse die ältere, der Urform näherstehende sein: Es ist nicht undenkbar, daß so floskelhafte Ornamente wie etwa das hier zu betrachtende „rollierende“ Prinzip auf *discerne causam meam* in Greg auf stilistische Vorbehalte gestoßen sein könnte, die man, insbesondere für Introitus nicht haben wollte. Die Möglichkeit, daß Greg ein stilistisch begründetes Prinzip der „Entkolorierung“ genutzt haben könnte, kann nicht einfach a priori, d. h. für jeden Einzelfall ausgeschlossen werden.

Von Interesse ist also, daß der Int. *Iudica me, Deus* in AR zu einem Typ des *E plag.* gehört, der eine typische Anfangswendung besitzt, die in Greg zwar eine Parallele besitzt, aber nicht im Fall eben dieses Int. *Iudica me*. Andererseits ist, wie oben bereits angedeutet, der Anfang dieses Int. auch in Greg nicht völlig individuell, denn parallele Anfangswendungen haben auch die Int. *Sicut oculi servorum* und der Int. *Deus in nomine*; diese beiden entsprechen aber wieder einer Gruppe von Initialbildungen der Meßantiphonie in AR, die in AR — wie üblich — wesentlich umfangreicher ist, wie man in *MMM II*, ab S. 50 leicht sehen kann. Man hat also zwei Initialtypen des 4. Tons in AR, der ein Typ im 3. Ton in Greg entspricht (aber nicht eindeutig), die Wendung, die man im Int. *Ecce oculi* in beiden Fassungen (natürlich

gestaltmäßig je nach Fassung unterschiedlich) finden kann, der andere Typus, in AR z. B. im Int. *Sicut oculi* oder *Reminiscere* zu finden, scheint in Greg ebenfalls eine Entsprechung zu haben, nämlich in den Int. *Sicut oculi servorum* und *Deus in nomine*; eine wesentlich kleinere Gruppe als in AR. Dieser Sachverhalt wäre nicht bemerkenswert, wäre nicht mit dem Int. *Iudica me* eine Überschneidung der beiden Gruppen festzustellen: AR nutzt hier den Typ *Ecce oculi*, Greg aber, entgegen dieser Parallele von *Ecce oculi* in AR, nutzt den in AR verschiedenen Typ von *Sicut oculi servorum*: Die Typengrenzen stimmen nicht überein.

Daß AR eine „etwas“ andere Tonart, nämlich 4. statt 3., klassifiziert, ist kaum von besonderem Interesse, weil die *finalis* identisch ist, daß sich die ziemlich eindeutig feststellbaren Typen aber in der angedeuteten Weise überschneiden, dürfte ein Hinweis darauf sein, daß keine Fassung direkt von der anderen abstammt, sondern daß beide Fassungen sich in einer Zeit getrennt haben müssen, in der solche Typen von Initien noch produktiv waren; die Relation zu der hier heuristisch angesetzten Urfassung kann also auch nicht so einfach gewesen sein, daß hier eine Urfassung gegeben war, die nur ornamental in beiden Fassungen verändert worden sein kann; nein, beide waren wenigstens partiell noch zu eigener Nutzung von Typen fähig; nicht nur „einfache“ gestaltmäßige, sondern auch typenmäßige Unterschiede hat es offenbar gegeben.

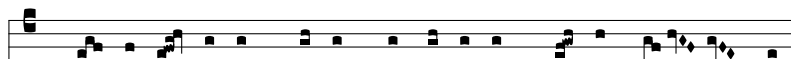
Während in AR der Typ zu Anfang relativ weitreichend fest steht, lassen sich in Greg sozusagen von Anfang an Individualitäten erkennen, die jedoch auf ein gemeinsames Grundgerüst zurückgehen könnten, so daß sich die Frage stellt, ob man nicht hier vielleicht ein Beispiel der variativen Breite der Überlieferung entsprechend der *oral tradition* Lehre vor sich haben könnte — der Anfang ist jeweils identisch, dann aber wird, bei vergleichbarem Gerüst, recht verschieden weitergesungen; war das also ein Fall, in dem man die tiefe Erkenntnis verifizieren kann, daß die Sänger damals Gleichheit in Melodie anders, gänzlich anders verstanden haben als der moderne Betrachter oder vielleicht auch Hörer? Die Antwort muß leider „nein“ lauten, wie eine nähere Betrachtung der Melodien zeigen kann, wozu zunächst einmal die Melodie des Int. *Sicut oculi*, aus leicht erkennbaren Gründen vollständig zitiert werden muß:



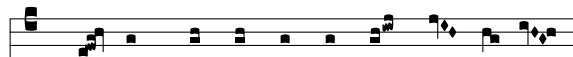
Sic- ut o- cu- li ser- vo- rum in ma- ni- bus



do- mi- no- rum:



i- ta o- cu- li no- stri ad Do- mi- num De- um no- strum,



do- nec mi- se- re- a- tur no- bis:



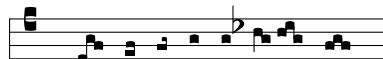
mi- se- re- re no- bis Do-mi- ne, mi- se- re- re no- bis.

Die angeführten leicht erkennbaren Gründe findet man in der hier ausgeprägten Formtechnik des musikalischen „Reims“, bzw. hier speziell der musikalischen „Assonanz“: Man wird kaum von einer gestaltmäßigen Unklarheit — von einer angeblich modernen Warte aus gesehen — sprechen können, wenn derartige, auf genaue Identität angewiesene Gestaltfaktoren so dezidiert angewandt werden, wie in der zitierten Melodie. Es ist wohl nicht notwendig, besonders darauf hinzuweisen; textlich ist natürlich die Parallelität von *nostrorum* und *no-bis* klar als Auslöser eines musikalischen „Reims“, der sich übrigens auch in AR findet, da allerdings auch noch auf *suorum* erscheint, also nicht besonders auffällig ist, wogegen Greg, vielleicht in verständlicher Reaktion gegen derartige Unspezifik *suorum* höchst unterhaltsam mit der Initialfloskel vertont — ein Hinweis eben auf eine sekundäre Redaktion? Zu beachten ist auch, daß die Wendung in AR der in Greg bis auf die jeweilige Schlußsilbe genau entspricht, also als alt angesehen werden kann. Auch die Gleichheit in AR der Vertonung von *Sicut ...*, *ita ...* und *donec* wird in Greg zwar beibehalten, aber doch charakteristisch verändert, denn auf *donec* läßt sich nun einmal ein „Reim“ zu *sicut oculis* bzw. *ita oculi* textlich nicht begründen; man wird also Greg als sinnvolle Umgestaltung einer wohl in AR erhaltenen Urfassung ansehen können — jedenfalls an dieser Stelle!

Darauf aber kommt es hier weniger an; es geht um die Relationen der Repräsentanten des Initialtyps in Greg, den man wie gesagt auch im Int. *Deus in nomine* wiederfindet:



De- us, in no- mi- ne tu- o sal-vum me fac



et in vir-tu- te tu- a



iu- di- ca me:



De- us ex-au- di o- ra-ti- o- nem me- am.

Den „Reim“ zwischen *nomine tuo* und *virtute tua* kennt nur Greg, wie auch das „Zitat“

zwischen *salvum me* in diesem und *sicut oculi* im voranstehenden Int. AR unbekannt bleibt — ein klarer Hinweis darauf, daß AR, und das noch direkt, von Greg abstammen müsse? Klar ist nur, daß in Greg gewisse Wendungen als eine Art Motive funktionieren und so auch zitiert werden können; nicht um große Formeln, sondern um motivartige Wendungen handelt es sich offenbar.

Vergleicht man nun — alles in Greg! — den Anfang des Int. *Iudica me* mit dem Anfang des Int. *Sicut oculi*, wird man die dritte Neume im letztgenannten Int. leicht als ornamentale Erweiterung der entsprechenden Neume im erstgenannten bewerten können: *EGF F EFG G ...* lautet die Version des Anfangs in *Iudica*, *EGF F EFGa G ...* im zweiten Fall, wobei der Tonbuchstabe mit *Tilde* wie hier immer das Quilisma wiedergeben soll. Insoweit würde man also den Unterschied als letztlich irrelevant und nur für den modernen Betrachter als verschieden ansehen wollen. Beachtet man aber, daß im Int. *Iudica* die gleiche Wendung nun aber exakt in der Form des Int. *Sicut oculi* ebenfalls auftritt, nämlich auf *ab homine iniquo*, und daß hier partiell die Melodie des Int. *Deus, in nomine* auf *et in virtute tua*, „zitiert“ wird, so wird man solcher Vorstellung einer Unfähigkeit der Komponisten des Chorals zur Nutzung musikalischer Gestaltbildung doch eine gewisse Skepsis entgegenbringen müssen; nur ist der initiale *torculus* jeweils verschieden, was aus dem Zusammenhang verstehbar zu sein scheint: Der Int. *Deus, in nomine* endet den vorangehenden Abschnitt mit *F*, fängt dann mit *DGF* an, wogegen der Int. *Iudica me* mit dem *torculus FGF* beginnt, weil da der vorangehende Abschnitt mit *E* schließt, da wieder in direkter Übereinstimmung nicht nur mit dem Vollscluß, sondern auch mit zwei Halbschlüssen im Int. *Sicut oculi*, nämlich da auf *orationem meam* bzw. *dominorum suorum*. Wenn der Int. *Iudica me* den Abschnitt *ab homine* dann auch noch genau mit der angesprochenen Figur *EGF F EFGa G ...* weiterfährt, also gerade hier nicht die angesprochene Stelle, *et in virtute tua* zitiert, dann kann man nicht einfach folgern, die beiden aufsteigenden Wendungen in *Iudica* und *Sicut oculi* seien für die Zeit letztlich ununterscheidbare Varianten voneinander; ein *salicus* bezeichnet auch für die damalige Zeit eindeutig nicht das, was eine Zusammensetzung von *punctum + quilismapes + virga* bedeutet; das dürfte man schon damals „begriffen“ haben. Natürlich kann man weiterfragen, warum solche Unterschiede bei sonst gleichem Anfang auftreten, warum die eben angesprochene Wendung im Int. *Deus, in nomine* auf *in virtute tua* da nur einmal, im Int. *Iudica me* aber zweimal, nämlich nach *ab homine iniquo* und auf *fortitudo* auftritt — dazu kann man nur eine ästhetisch freie Verfügbarkeit solcher Melodieteile konstatieren, d. h. allgemeiner formuliert, daß es etwas wie *Motive* gegeben hat, Wendungen, die relativ frei im Verlauf verwendbar waren, ja nach Einfall.

In den Zusammenhang solcher Fragen nach der Natur auch solcher „kleiner“ Wendungen, nach einer gewissen Berechtigung, sie als *Motive* im Sinne frei verfügbarer Bausteine zu bezeichnen, könnte auch der Umstand gehören, daß in den betrachteten Introitus die Anfangswendung auch als Schlußwendung bzw. in der Schlußwendung begegnet; sollte das wirklich nur eine, von den Sängern bzw. Komponisten völlig unbemerkte, nur für uns heute so scheinende Gleichheit sein? Sollten die Zeitgenossen wirklich nicht bemerkt haben, daß die Wendungen gleich sind, nur eben jeweils anders weitergeführt werden, worin ja der

ästhetische Reiz liegen mag?

Soll man wirklich glauben, daß die tonräumliche Relation der Abschnitte *ita oculi nostri ... nostrum* und *donec misereatur nobis*: hinsichtlich der Figur auf *Dominum Deum nostrum donec misereatur nobis*, also der angesprochenen dritten Neume des Anfangs, nicht eine auch gestaltmäßige Relation gefunden haben könnte? Daß Sänger, die so klare musikalische „Reime“ (entsprechend „Assonanzen“) wie in diesem Int. *Sicut oculi* auf *Dominum Deum nostrum* und *miserere nobis* gestaltet haben, solche Parallelen nur zufällig gesungen haben sollen, fielen angesichts der Klarheit der Überlieferung nicht gerade leicht (daß diese Überlieferung durch sekundäre Formentscheidungen wieder verändert werden konnte, ist zu erwarten, daß sie aber in so offensichtlich geringem Umfang zu finden ist, ist doch auch bemerkenswert).

Auch im Int. *Deus, in nomine* fällt die Verwendung des angesprochenen Motivs auf: Der Anfang nutzt zwar den typischen initialen *torculus*, geht dann aber anders weiter, zwar auch mit einem anfangs nach unten ausholenden Aufstieg, diesmal aber vom Subton der *finalis D* aus — daß er die „normale“ Gestalt kennt, wird dann aber zum Schluß der Zeile klar, nämlich auf *tuo salvum me fac* (was eine Wiederholung in *Deus exaudi* erfährt). Direkt anschließend wird eben der Anfang *torculus* nun als Schlußeinleitung verwendet — sollte diese gestaltmäßige Verbindung wirklich unbewußt, so aus der Brust bzw. dem Herzen, oder im Falle einer komponierenden *chant community* den Herzen quillende Zufälligkeit darstellen, oder könnte nicht doch auch eine bewußte ästhetische Absicht darin liegen, ein Spiel mit Gestaltrelationen? Muß Guido den Choral so mißverstanden haben, daß seine, natürlich gegenüber der Entstehungszeit späte Theorie musikalischer Form anachronistisch sein müsse — nur eines wäre bei einer solchen Behauptung zu beachten: Die Melodien der Zeit von Guido lassen sich gerade nicht so leicht im Sinne dieser Theorie des 15. Kapitels des *Micrologus* verstehen oder ästhetisch erleben!

Klar dürfte sein, daß man zwar wesentliche und weniger wesentliche Unterschiede in einzelnen entsprechenden Neumen — und natürlich auch den größeren Formeln — zwischen AR und Greg feststellen kann, andererseits scheint ein Ernstnehmen der Betrachtung liturgischer Melodik durch Guido, d. h. die Berücksichtigung auch kleinster Melodieteile, also *neumae* oder *syllabae* in Guidos Sprache methodisch kein Unsinn zu sein: Auch wenn die Unterschiede wie angesprochen (z. B. in der vorletzten Zeile des hier betrachteten Int. *Iudica me Deus*) zwischen beiden Fassungen als, wie noch besser zu definieren, weniger oder wenig relevant angesehen werden können, erweisen sich auch entsprechend „kleine“ Bildungen in beiden Fassungen als gestaltmäßig bemerkenswert fest, und damit als kompositorisch genutzte und nutzbare Objekte, als Formteile, wie sie Guidos hierarchische Gliederungssystematik denn auch versteht. Natürlich hat Guido den Choral zumindest auch rein schriftlich erhalten, sein Urteil kann historisch nicht als maßgebend für das 8. Jh. oder gar frühere Zeit, ja nicht einmal für das 9. Jh. angesehen werden. Andererseits ist die Überlieferung, und nur diese gibt es, in den meisten Fällen so klar, daß seine Sichtweise, die ja auch die eines höchst aktiven Sängers ist, keine Gegenposition zuzulassen scheint. Vor wirklich beweiskräftigen Gegenargumenten wird man also für die ästhetische Betrachtung des Chorals, in beiden Fassungen, notwendig eine vergleichbare Methode anwenden müssen, d. h. nicht, aus ideologisch verbrämter

Bequemlichkeit auf eine Beachtung aller auftretenden *neumae syllabaeque* (in Guidos Terminologie) verzichten können, um die Melodiegestalten verstehen zu können. So angenehm vage auch die Vorstellung vom immerwährenden Wandel der Melodien auch sein mag, die gegebene Gestalt hat, wie allein schon aus Parallelstellen mit identischen Wendungen an passenden melodischen Situationen zeigen, das Recht, als solche in ihren Einzelheiten beachtet zu werden!

Um dies an einem weiteren, oben kurz angeführten Beispiel zu belegen, sei hier noch die erste Vershälfte des Int. *Reminiscere* zitiert, auch weil es sich um eine musikalisch als schön zu qualifizierende „motivische“ Arbeit handelt:

Zu welcher individuellen Bildung Greg fähig ist, in Vergleich zu einer typisierenden Anfangsformel in AR, kann nämlich gerade der Anfang des Int. *Reminiscere* zeigen, in dem einmal nur Greg die Parallelität des Textes, *miserationum/misericordiae* zu paralleler musikalischer Bildung nutzt — eben als Möglichkeit nicht einer in Hinblick auf den Text von vornherein überflüssigen Betonung der Gleichheit gleichen Textes, sondern als Nutzung einer textlichen Vorgabe für musikalische Form. Zum andern aber ist auch beobachten, wie in Greg die jeweiligen Abschnitte rein musikalisch aufeinander bezogen sind, und zwar nicht nur als Gerüst, sondern gestalthaft, „motivisch“ im Sinne Guidos: *Reminiscere* hat seine Entsprechung auf *miserationum* nicht unerklärlich zufällig, sondern eindeutig in Bezug darauf, daß erst im zweiten Abschnitt der Hochtöne erreicht wird. Die Anfänge sind aufeinander bezogen, aber jeweils in Bezug auf ihre übergeordnete Aufgabe der Weiterführung verändert worden. Die dadurch entstandene „Assonanz“ findet ihre Wiederholung in der Relation auf *tuae, quae a saeculo sunt* in Relation zum vorausgehenden *et misericordiae*. Und dazu kommt noch der, den Text eigentlich zerstörende „Einschnitt“ durch „Assonanz“ auf *miserationum tuarum, Domine*:

Die größere Aufwendigkeit der betreffenden Halbschlußbildung ist ausweislich AR der Urfassung eigen, aber nur Greg macht aus der ausgedehnten Kadenzbildung auf *tuarum, Domine* einen musikalisch eigenen Abschnitt — das viermalige Auftreten des *tristropa FFF* nebst der jeweils anschließenden *clivis FD* läßt keinen Zweifel daran, daß Greg hier einen schon vom Ambitus her sehr eingeschränkten Melodieverlauf mit Hilfe von gestaltmäßig „motivischen“ Bezügen musikalisch aufwendig komponiert: Die angesprochene Verwandtschaft des Anfangs mit *miserationum* läßt die initiale Funktion des Anfangs bei „motivischem“ Bezug deutlicher erleben als ohne die angesprochene Ähnlichkeit, die dann anschließende dreimalige, nur einmal in der Fortführung, *tuarum, ...*, veränderte Setzung der *tristropa* läßt über die Nutzung der textlichen Parallele, nur in Greg, hinaus, eine kompositorische Freude am Spiel mit der angesprochenen Bildung erkennen, die geradezu als ästhetische Antwort auf die sonstige Dürftigkeit, vor allem des Ambitus, im gemeinsamen Urbild zu bewerten zu sein scheint. Jedenfalls ist die kompositorische Planung in Greg mit ihrer direkt hörbaren Relation der Abschnitte durch „motivische“ Verwandtschaft oder Gleichheit in Bezug auf das als gegeben zu betrachtende Gerüst bemerkenswert — AR kennt ebenfalls eine gewisse Aufwendigkeit, zumal an Kadenzstellen, die „Symmetrie“ von Greg bleibt AR fremd, was insbesondere in Hinblick auf die textgezeugte Identität nicht gerade auf eine direkte Abstammung AR aus

Greg hindeutet.

Die Vorstellung einer „umgekehrten“ Ableitbarkeit scheint leichter vorstellbar zu sein, man wird aber auch hier mit der Hypothese einer gemeinsamen, in AR vielleicht etwas näher an der Urfassung überlieferten gemeinsamen Vorgabe die Gestaltunterschiede am leichtesten fassen können — dabei bleibt natürlich die Frage, ob AR z. B. die Anfangsfloskel ebenso sekundär, d. h. als selbständige Veränderung einer gemeinsamen Vorgabe verändert haben könnte wie die Erweiterung des Umfangs, z. B. durch die Heraushebung der Rezitation auf *a*, die für Greg durchweg nicht gültig ist; hier könnte Greg ein älteres Formmerkmal bewahrt haben, obwohl es sonst die ästhetisch durchaus interessantere Fassung bietet. Warum sollen auch nicht beide Fassungen selbständige Entwicklungen, kompositorische Entscheidungen und Veränderungen aufweisen können? Klar dürfte aber sein, daß die Nichtnutzung der von Greg aufgegriffenen Identität von Textstellen in AR ein ziemlich stringentes Argument gegen die (a priori) Vorstellung einer direkten Abhängigkeit AR von Greg sein dürfte, die ein neuerer Autor in bewundernswerter Selbstsicherheit als gegeben darstellt (darauf wird an anderer Stelle in der von der Bedeutung der Frage, weniger ihrer Behandlung, geforderten Ausführlichkeit eingegangen).

Die Sorgfalt der gestaltmäßigen Bildung von Relationen zwischen den Abschnitten in Greg dürfte von keinem musikalischer Wirkung zugänglichen Hörer überhört werden können — die Frage nach der „Komponiertheit“ von Greg, aber auch von AR, scheint also doch nicht so ganz leicht von der Hand zu weisen zu sein, wie dies neuere Thesen vielleicht zu sicher zu postulieren glauben. Man wird übrigens einen wohl charakteristischen Unterschied in der Nutzung eines gestaltmäßig nicht ganz unauffälligen „Motivs“ sehen können: Der *torculus ach*, also mit Terzsprung, dient in Greg klar zur Konstitution der Wiederholung, nämlich zur „Darstellung“ des Höchsttons, in AR begegnet die gestaltmäßig vergleichbare musikalische *syllaba EGF* ebenfalls zweimal, auf *tuarum* und *Domine*, sogar in gleichem Kontext.

Textlich besteht klar kein Grund, zumal die Kommasetzung des Gradualbuchs nicht zwingend erscheint, Greg jedenfalls setzt hier nicht ab, sondern komponiert eine ganze Zeile; auch der Akzent „widerspricht“ AR, so daß man wohl an eine floskelhafte Vertonung denken muß, die vielleicht angeregt wird von der jeweiligen Dreisilbigkeit der betreffenden Wörter. In AR hat die Floskel dabei nur den Sinn einer „zielgerichteten“ Umspielung des eigentlichen Tons *F*:

The image shows a musical score with two 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 'Re-mi-ni-sce-re mi-se-ra-ti-o-num' written below. The 'AR' staff features a prominent melodic motif consisting of a square note followed by a diamond note, which is repeated throughout the piece. The 'Greg' staff shows a more varied melodic line. The text is aligned under the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

tu- a- rum, Do- mi- ne,

et mi- se- ri- cor- di- ae tu- ae, quae a sae- cu- lo sunt:

Allein schon diese Bildungen rechtfertigen eine Zitierung.

Schon diese wenigen Bemerkungen lassen deutlich erkennen, daß die Vorstellung, AR und Greg könnten — und die Parallelität ist hier eindeutig — zwei zufällige „Verfestigungen“ des einen gleichen Modells sein, ebenso absonderlich erscheinen muß wie die Vorstellung, eine der beiden Fassungen stamme direkt von der anderen ab. Es kann sich nur um bewußte Gestaltungen, individuelle Kompositionen aufgrund der gleichen Vorform handeln, man muß, was kaum überraschen dürfte, also eine Zeit der verschiedenen kompositorischen Entwicklung annehmen; daß AR hierzu die Zeit hatte, belegt die Überlieferung, und Greg? Nun, das hat ja den Übergang von Rom ins Frankenreich zu „bewältigen“ gehabt. Es ist klar erkennbar, daß AR in sehr viel höherem Maße als Greg auch in den Meßantiphonen, vor allem initial wie final, tonal typische Formeln anwendet und wohl auch in entsprechendem Sinne vereinheitlicht; daraus wird eine gegenüber Greg eher archaische Haltung der Tonartbestimmung oder Tonartzuordnung, die im Fall der Antiphonen ja die Zuordnung zu einer bestimmten Psalmodieformel bedeutet, erkennbar, nämlich die Bestimmung von Tonarten wesentlich nach Formeln; hier könnte AR der Einstellung von Regino entsprechen, der ebenfalls Tonarten nicht abstrakt definieren kann (natürlich ist damit nicht gesagt, daß Regino sich auf AR bezöge; dies sei gesagt um „Mißverständnissen“ vorzubeugen!). Auf dieses Problem ist noch näher einzugehen.

Von Interesse ist jedoch, wie z. B. die in beiden Versionen verschiedene Art von „Zitaten“ und Floskeln zeigen kann, daß in beiden Fassungen solche Bildungen offenbar auch ganz frei eingesetzt werden konnten; auch hier dürfte AR stärker formelhaft sein, z. B. in der gelegentlich schematischen Verwendung bestimmter Floskeln, wie im Int. *Repleatur* die genannte Wendung auf *cantavero tibi*. Greg verwendet ansatzweise eine Wendung, die zu Anfang von Melodien der 3. Tonart nicht ganz selten auftritt, z. B. im Int. *Cognovi Domine*, auf deren Natur noch einzugehen ist; die Schlußwendung tritt ebenfalls häufiger auf, übrigens auch als Binnenschluß, wie ebenfalls im Int. *Cognovi* auf *iudicia tua*, wie sich auch andere Wendungen finden lassen. Daraus ergibt sich, daß in beiden Fassungen feste Wendungen nicht

etwa ausschließlich als obligate, syntaktisch oder von der Versstruktur abhängende Formeln bewußt gewesen sein können, sondern daß es sich auch um etwas wie verfügbare — damit auch variierbare — freie Gestalten gehandelt haben muß, die man nach kompositorischer „Willkür“ einzusetzen konnte: Auch Formeln und häufiger auftretende Wendungen sind Teil eines frei verfügbaren kompositorischen Arsenal, oft, aber nicht zwingend an die Tonalität gebunden. Man kann den Unterschied zwischen streng funktionalen und eher freien Wendungen machen; bei der Schlußbildung, die man im Int. *Repleatur* — in Greg — und im Int. *Cognovi* als Binnenschluß findet, wird aber deutlich, daß diese Differenzierung nicht zu streng genommen werden kann: Die Schlußfunktion ist hier z. B. offenkundig — aber auch da gibt es Probleme —, wo die Wendung aber eingesetzt wird, ob als Voll- oder Halbschluß, ist nicht sicher, ob man damit musikalische, vielleicht auch dem Text folgende, „Reime“ bildet, oder darauf verzichtet, ist nicht aus strenger Funktionalität hinsichtlich der syntaktischen Stellung des betreffenden Anwendungsorts innerhalb der Melodie abzuleiten, sondern stellt klar eine kompositorischer bzw. ästhetischer „Willkür“ unterworfenen Entscheidung dar. Insofern müssen die Formeln und ihre Gestalten, die ja die Melodie übergreifend feste Gebilde darstellen, und muß ihre Zusammensetzung zu bzw. in einer individuellen Melodie auch immer ästhetisch beurteilt werden; selbst bei Typen wie den Tractus der 8. Tonart führt kein Weg daran vorbei, sich bei vorliegenden Varianten zunächst um mögliche ästhetische Begründungen zu bemühen, bevor man sich bequem mit dem Hinweis auf typische Folgen einer Variabilität nach Art der *oral tradition* Lehre strengster Observanz zurücklehnen kann.

Die Melodien auch des Chorals, dezidiert Repräsentanten musikalischer Kunst, sind notwendig, und zwar individuell, auch ästhetisch zu beurteilen — so schwierig angesichts der „Irrationalität“ der Grundlage jeder Kunstästhetik eine entsprechende Betrachtung auch sein mag; in jedem Fall sind die klar erkennbaren „Symmetrien“²⁶³, umfangsmäßigen Teilre-

²⁶³Verf. ist bewußt, mit einer solchen Bezeichnung, ein *prekäres* Thema angefaßt zu haben, nämlich das, daß eine Kunst, deren ästhetische Wirkung nicht zuletzt auf dem Erleben sozusagen irreversibler zeitlicher Prozesse beruht, nicht gerade adäquat mit dem Wort *Symmetrie* zu beschreiben zu sein scheint — auch bei sinnlich mehr oder weniger angenehmen Tätigkeiten wie dem Schwimmen ist das Erleben der (Fort-)Bewegung in der Zeit natürlich wesentlich für die Attraktivität einer solchen Sportart. Offenbar weist musikalisches Erleben eine Komponente vergleichbarer Art auf: Das Erleben des fortschreitenden Rhythmus, der sich verändernden Melodie als ästhetisch oder „noch“ rein sinnlich angenehm beruht zwangsläufig auf dem Ablaufen von Merkmalen, z. B. dem der Akzentalternation, die sicher einen wesentlichen Reiz der Modalrhythmik ausmacht.

Wie kann man dann als auch nur einigermaßen verantwortlicher Musikwissenschaftler das Wort *Symmetrie* in Bezug auf Musik verwenden? Konnte „das“ Mittelalter in seinem musikalischen Denken etwas wie *Symmetrie* brauchen? Ja wohl, das konnte „das“ Mittelalter, wenn nämlich Guido von Arezzo die Relation von Melodieteilchen z. B. in der Art eines Spiegelbildes erklärt, muß man wohl von *Symmetrie* sprechen. Auch wenn M. Haas in seinem monumentalen Beitrag zum *musikalischen Denken im Mittelalter* solche Fragen für irrelevant zu halten scheint, sind sie doch zu wichtig, um einer Übersicht von ganz oben geopfert werden zu müssen oder zu können: Tatsächlich muß man denn auch konstatieren, daß ein Faktor musikalischen Hörens bzw. musikalischer Ästhetik in der hier bereits mehrfach angesprochenen Fähigkeit zur melodischen Gestaltbildung liegt, die sich in der Notenschrift widerspiegelt: Tatsächlich scheint der, musikalische, Hörer Themen nicht nur als Ablauf, sondern, wie auch immer, als, z. B. transponierbare, in bestimmtem Rahmen auch veränderbare Gestalt speichern und verstehen zu können. Was heißt das: Evident besteht ein wesentliches Merkmal musikalischen Hörens in der abendländischen Musikkultur im Verstehen des Wiederauf-

lationen u. ä., also genau das, was Guido als Merkmal des Sinns von Melodien ansieht, im Choral rational erfassbar, so daß ein weitergehendes ästhetisches Urteilen nicht völlig ohne wissenschaftlich brauchbare Grundlage ist. Die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung, auf verschiedenen Ebenen, also auch der Relationsbildung von mehreren „kleineren“ Gestalten zu höheren Bildungen ist notwendig auch für den Choral vorauszusetzen, und somit Guido ernstzunehmen, der übrigens von konkreten „motivischen“ Entsprechungen der traditionell natürlich übernommenen musikalischen Semantik — diese Bezeichnung sei der Kürze wegen erlaubt —, also von semantischen „Figuren“ nichts weiß, sondern deutlich die rein musikalische Sinnhaftigkeit von Gestalt und Gestaltrelationen in der Musik als solche ausspricht. Auch die Frage nach der Möglichkeit einer Hervorhebung von Wörtern und damit Sinnträgern in Melodien findet bei Guido keine Antwort — es ist klar, daß die Zeit, zu der Guido florierte, eine einfache Heranziehung seiner Theorie zur Erklärung der ursprünglichen Vorgänge ausschließt; nur muß natürlich gefragt werden, ob seine aus der Tradition der Praxis entstammenden Regeln nicht vielleicht doch in der Musik selbst ein Fundament haben können. In der sozusagen semantischen Frage ist man offensichtlich auf eigene Reflexion und Interpretation angewiesen — daß so viele Wendungen, wie auch im betrachteten Beispiel, unabhängig vom Text auftreten können, wie auch der Umstand von Formelhaftigkeit überhaupt, gewisse a priori Einwände gegen die Annahme der grundsätzlichen Möglichkeit im Mittelalter, solche Semantik denken zu können, erheben läßt, dürfte auf der Hand liegen²⁶⁴.

6.4 Liegt in der hohen Lage des Wortes *Dominus* eine exklamatorische Hervorhebung?

Zunächst wäre einmal zu fragen, ob die einfache Gleichsetzung von melodischer Akzentbeachtung und dem Prinzip der, germanischen Sprachen besonders eigenen, Verbindung von Druckakzent — im Wortakzent — und der Leistungsebene der Kundgabe historisch wirklich gerechtfertigt sein kann; was das bedeuten soll? Nehmen wir einmal an, irgendjemand will sagen, daß *alle an e i n e m Strick ziehen müssen*, um, was auch immer zu erreichen; der- oder

treten von Motiven, Themen und ganzen Themenkomplexen: Das musikalische Hören hat auch die Stufe, musikalische Gestalt bilden zu können; Muster, die nur im Ablauf sozusagen vollziehbar, aber auch als Gestalten erkennbar sind. Das Verstehen von Musik von Komponisten wie Beethoven impliziert nicht nur die Fähigkeit von fortschreitenden Reizfolgen affiziert werden zu können, sondern, wenigstens bei ausreichender Musikalität, auch die Wahrnehmung oder Registrierung von musikalischen Teilabläufen eben als Motive oder Themen, als musikalische Gestalten, sozusagen als Bausteine. Insofern ist dies der Fall, als das Erkennen von wiederkehrenden solchen Gestalten ein offenbar wesentlicher Faktor der Bildung und des Hörens von Musik ist, sozusagen eine Zugangsstufe zur Teilhabe an der *music community*, die M. Haas als *chant community* für „das“ Mittelalter erfunden hat. In Beachtung dieser Fähigkeit also wird hier das Wort *Symmetrie* gebraucht; als Versicherung vor „Fehl“deutungen soll es auch immer in Anführungszeichen gesetzt erscheinen (d. h. wenn diese einmal vergessen sein sollten, dann sei der Leser gebeten, sie hinzuzufügen).

²⁶⁴Verf. hat hierzu einige Beispiele in *Hexachord und Semantik* angeführt, weiteres zu diesem so beliebten, vielleicht ja nicht zum *musikalischen Denken im Mittelalter* gehörigen Thema — immerhin gehört die Problemstellung ja zum antiken Erbe und wird mit der Zeit sogar drängend, z. B. bei der Entstehung der Oper — wird in Zusammenhang mit der Betrachtung neuester Erkenntnisse über theologische Semantik von Lieder Hildegards von Bingen aus dezidiert weiblicher Feder genannt.

natürlich auch diejenige wird dann wie graphisch angedeutet, die betonte Silbe von *einem* besonders herausheben, also betonen, was beim üblichen Druckakzent besonders laut bedeutet; gemeint ist also das emphatische „Einssein“ in Hinblick auf das Strickziehen, diese subjektive Einstellung zur Aussage wird durch besondere Heraushebung der Betonung des den wesentlichen Sinn tragenden Wortes kundgetan, so daß fast jeder, welchen Geschlechts auch immer, dies verstehen kann.

Setzen wir nun aber den Fall, daß irgendjemand gar nicht das „Einssein“ beim Strickziehen meint, sondern betonen will, daß die Zieher nicht etwa an einem Tau, einer Kette, einem Stock, einem Faden, einem Seil, einem Strang oder sonst etwas ziehen, sondern dezidiert an einem Strick — dann wird man erwarten können, wenn es sich nicht um Nachrichtensprecher jeden Geschlechts, Politiker oder sonstige Vertreter der Hochbildung handelt, daß, um diesen Aspekt aussagen zu können, das Wort *Strick* besonders betont wird, eben durch besondere Verstärkung des Schalldrucks (der Amplitude) bei der Aussprache seiner üblichen Wortbetonung. Dann weiß jeder, der nicht den genannten Schichten angehört²⁶⁵, daß es eben auf das Merkmal der *Strickhaftigkeit*, eben nicht *Seil-*, *Tau-* oder *Kettenhaftigkeit* dessen, an dem gemeinsam gezogen wird, ankommt; man kann diese Konvention des Einsatzes der Betonung auch auf die so beliebte Bildung des *an einem Tisch Sitzens* beziehen: Gemeint ist wohl, wenn man so etwas zu meinen intellektuell in der Lage sein sollte, die „Einheitlichkeit“ des Sitzens, daß man nicht auch an einem Tresen sitzen könnte, dürfte hier weniger gemeint sein — denn sonst würde man, sofern man noch die entsprechende Sprachkompetenz besitzen sollte, natürlich *Tisch* besonders herausheben.

Auch wenn diese der deutschen (Aus)-Sprache eigene Leistungsebene des Sprachklangs, die emotionale, subjektive Einstellung zu einer Satzaussage, z. B. durch die besondere Lautstärke, die einem Wort oder einer Wortgruppe gegeben wird — die besondere Betonung liegt hier auf *einem!* —, nicht mehr allgemeines Gut der *speech community* in Deutschland ist, d. h. ein sich verbreitender Verlust an Sprachkompetenz festgestellt werden muß, so wird doch das Prinzip gerne (noch) bei der Interpretation von Melodieführungen im Gregorianischen Choral angewandt; und damit sind wir wieder bei dem Int. *Cognovi Domine* in der Fassung von Greg: Natürlich wird man es als ganz natürlich empfinden, den Satz: *Erkannt habe ich, o Herr, daß ...* wie durch Sperrung angedeutet mit besonderem Schalldruck auf dem hervorgehobenen Wort auszusprechen. Das Wort *Herr* wird in jedem Fall eine besondere Heraushebung und Betonung „verlangen“ können, denn daß Gott, der Herr, das Zentrum, das Höchste, und damit das kundgabemäßig Wesentliche jeden solchen „frommen“ Satzes sein kann, ja eigentlich muß, scheint offenkundig zu sein.

Zu fragen ist jedoch, ob die lateinische Aussprache, auch in der Wiedergabe der fränkischen *cantores* in dieser Weise „germanisiert“ worden sein kann, insbesondere, ob die zwei-

²⁶⁵Man wird also erwarten können, daß Baron Mucki in seinem Gespräch mit Graf Bobby vor einem Ausstellungsstück im Panoptikum sagen wird: *Da schau Bobby, hast Du schon einmal einen so kleinen Zwerg gesehen?*; wenn dann Graf Bobby antwortet, *A, geh, ich hab' schon viel größere Zwerg' gesehen*, wird man von einem klassischen Mißverstehen sprechen können (zitiert wird unter der stillschweigenden Voraussetzung des Einverständnisses des seinerzeitigen Zeugen dieses Gesprächs).

fellos römische Urfassung des Chorals in dieser Weise „germanisiert“ war — natürlich gibt es das Prinzip der Akzentbeachtung, auch im Rezitativ, aber eben nicht zwingend, denn es gibt Rezitative ohne Akzentbeachtung, wie auch ganze Formeln, die sich um den Akzent nicht kümmern, die sozusagen autonom musikalisch ihren Sinn haben²⁶⁶; und das läßt wie-

²⁶⁶**Zum Int.** *Miserere mihi ... conculcavit* Und man wird den Anfang des Int. *Miserere mihi Domine ... conculcavit* kaum als grundsätzlich absurd ansehen, weil da gerade die nichtbetonten Silben durch Bewegung nach oben „ausgezeichnet“ sind — weil diese Melodie auch charakteristisch ist für die in Greg mit *E* beginnenden Int. der 3. Tonart, sei auch dieser Anfang zitiert. Die Melodie ist bemerkenswert durch eindeutige Sequenzen auf *tota die bellans*, was man in barocken Zeiten bzw. in einer von dieser Erfahrung maßgeblich und anachronistisch bestimmten Denkweise, wenn man hier von Denken sprechen kann, sicher leicht als „Figur“ deuten könnte; AR zeigt hier nur ein nicht gerade bemerkenswertes Rezitativ, was auch für den Anfang gilt, weshalb hier beide Fassungen insgesamt zitiert werden sollen; der Unterschied beider Fassungen ist bemerkenswert, schon hinsichtlich der Rezitation zu Anfang— das Beispiel ist auch deshalb von Interesse, weil einer typischen Gestaltung in AR eine deutlich individuelle Form in Greg gegenübersteht, was bei den Int. dieses Initialtyps aber nicht durchweg der Fall ist (auf diese Melodie wird unten nochmals in anderem Zusammenhang eingegangen, Abschnitt 8 auf Seite 770):

The image displays three musical examples comparing the AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) 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:** Lyrics: "Mi-se-re-re mi-hi Do-mi-ne,". The AR staff shows a simple, stepwise melody with square notes. The Greg staff shows a more complex melody with various note values and rests.
- Example 2:** Lyrics: "quo-ni-am con-cul-ca-vit me ho-mo:". The AR staff shows a melody with some rhythmic variation. The Greg staff shows a more intricate melody with many note values.
- Example 3:** Lyrics: "to-ta di-e bel-lans tri-bu-la-vit me.". The AR staff shows a melody with some rhythmic variation. The Greg staff shows a more intricate melody with many note values.

Freunde der Vorstellung, daß die ursprüngliche *tuba* im 3. Ton in Greg *h* gewesen sein müsse, weil eine Hs. aus Benevent *h* als Rezitationston anführt, andere nicht, und weil Benevent eine alte Überlieferung sein muß, weil sonst AR nicht von Greg abstammen könne und andere solche Folgerungen, werden mit Befriedigung feststellen, daß Greg hier mit einem höchst merkwürdigen

Rezitativ den Ton *h*, allerdings ägerlicher Weise, nur unter anderen, im Rezitativ kennt, gefragt werden kann nämlich, ob nicht *a* die *tuba* sein könnte und *h* durch die Akzentbeachtung entsteht; und eine *tuba a* ist ja für diese Tonart nicht ganz ungewöhnlich. AR kennt wie üblich zu Anfang die übliche *tuba c*, nutzt *h* auf *Domine* nur als Inzisionston. Das kann man dann natürlich so interpretieren, daß AR deshalb eine sekundäre, spätere Fassung darstellen muß, denn AR verwendet ja den Ton *c* als Rezitationston, und der darf doch nicht etwa alt sein — daß diese zirkuläre Argumentation den Tatsachen, nicht nur des Chorals selbst widerspricht, wird an anderer Stelle gezeigt; soviel sei gesagt, daß das Zeugnis der *Commemoration brevis* gerade nicht als Zeugnis ursprünglicher Zeiten angesehen werden kann, also als Nachweis, daß nur der Ton *h* die ursprüngliche *tuba* dieses Tons sein darf oder kann; diese Schrift ist nicht von einem *cantor sed non musicus*, sondern dezidiert von einem *musicus* verfaßt, der unter den Systemzwängen der angewandten Theorie steht. Das Rezitativ in Greg ist ein typischer Fall des sonst in AR geläufigen „bewegten“, Rezitativs, allerdings mit dem Unterschied der Alternation mit dem Einzelton, hinzu kommt noch der angesprochene „Gegensatz“ zum Wortakzent.

Noch seltsamer ist, daß Greg den Höchstton *c* erst mit *Domine* erreicht, geradezu als ob Greg hier bewußt keine Inzision haben wollte, sondern das vorangehende „bewegte“ Rezitativ insgesamt nur initial verstanden haben wollte; der Effekt des dreimaligen *torculus + punctum Gha h Gha h Gha c* ist natürlich auch bemerkenswert: Zu fragen ist nämlich, ob man hier eine Nutzung des Prinzips einer Aufstellung eines Bewegungs- oder Erwartungsschemas mit dann überraschender Veränderung sehen kann, statt des vorherigen „Zieltons“ *h* erscheint plötzlich *c*, sozusagen nach dreimaligem Anlauf, warum eigentlich soll ein solcher Effekt dem Choral völlig fremd gewesen sein? Textlich sinnvoll erscheint das nicht, musikalisch könnte man eine solche „Verzögerung“ im Erreichen des Höchsttons ästhetisch verstehen: Mit Erreichen dieses Tons setzt in Greg eine nicht ganz triviale Wendung, der *porrectus* auf dem Höchstton, ein, die auch noch sozusagen intensiviert verstärkt wird: *chca chcaGa* auf *quoniam*; der ambitusmäßige Rahmen entspricht sonst ganz AR, kann also als alt und ursprünglich angesehen werden, was man angesichts der Häufigkeit des Anfangstyps in der Art von AR wohl auch für eben diesen Anfang in AR annehmen kann, d. h. man kann Greg als entsprechend verändert oder neu komponiert verstehen.

Zu beachten ist auch hier die Ökonomie im Umgang mit dem Höchstton in Greg: Erreicht wird er sozusagen mit erheblichem Aufwand als Schlußton des ersten Abschnitts, dann, betont als Anfang des zweiten Abschnitts, noch einmal erreicht, dann aber nicht wieder; eine ersichtlich individuelle Nutzung des Rezitationstons, wie er in AR schematisch, aber nicht als Ereignis des Extremum auftritt.

Von Interesse ist dieser Int. auch deshalb, weil, wie gesagt, hier in AR ein Initialtypus gegeben ist, der in Greg nicht ganz ohne Parallele ist (natürlich nicht im zitierten Int!), wenn man z. B. den Anfang des Int. *Liberator meus* beachtet:

AR

Do- mi- nus

Greg

Li- be- ra- tor me- us de gen- ti- bus i- ra cun- is:

Das bemerkenswerte Motiv auf *meus*, das die etwas eintönige Rezitation in AR „ersetzt“, hat dem

Komponisten von Greg so gefallen, daß er es zum Schluß nochmals verwendet, und zwar auf einem Wort, das AR an dieser Stelle, am Schluß, nicht kennt, das aber in seinem Auftreten zum Schluß (nur in Greg), wie im Beispiel zu erkennen, dem nur in AR vertonten „vorangehenden“ *Dominus* entspricht. Von den frühen Belegen für den Text von Greg hat in den *Sextuplex* Hss. nur Rheinau das anfängliche *Domine/nus* wie in AR, wie das übliche Greg aber auch, entgegen AR, das abschließende *Domine*, nämlich: *Liberator meus Domine/nus de gentibus ... a viro iniquo eripias me Domine*. Also ... *eripias me, Domine*. schließt Greg, wogegen AR über *eripias me.*, mit der typischen Formel, seine Kadenz bildet — zu fragen wäre also, ob die Vertonung mit gleicher Wendung in Greg reiner Zufall sein muß? Jedenfalls ist auszuschließen, daß hier keine redaktionelle Veränderung durch Sänger des Frankenreiches vorläge: Schließlich ist auch zu beachten, daß gerade an dieser Stelle Greg eben die angesprochene auffällige „Veränderung“ gegenüber der reinen Rezitation von AR komponiert; warum sollte hier nicht ein deutliches Beispiel für eine auch musikalische kompositorisch redaktionelle Umgestaltung in Greg vorliegen? Nur damit man AR als spätere Fassung durchsetzen kann? Und deutlich wird auch, daß die Gestaltung des Gesamt Ablaufs durch diesen musikalischen „Reim“ nicht etwa eine zufällige „Übergießung“ der Melodie durch Floskeln darstellt (ganz abgesehen von der doch nicht ganz trivialen Gestalt): Man beachte nur die jeweils andere Art der Weiterführung, hier liegen Bezüge vor, die man, vorausgesetzt man hat ein entsprechendes musikalisches Gehör denn auch hören kann. Wie zu erwarten findet sich das Motiv nicht nur in diesem Int., es wird auch, und ebenfalls als musikalischer „Reim“ bzw. als Teil eines solchen, im Int. *Suscepimus, Deus* verwendet, da allerdings auffälligerweise nicht in deutlichem Kontrast zu AR; es handelt sich um die Textstellen *in medio templi tuo* bzw. *in fines terrae* (auch hier mit einer gewissen tonalen Korrespondenz, die auch für das jeweilige Weitergehen von ästhetischer Bedeutung ist (s. u., Anm. 285 auf Seite 544). Bemerkenswert ist, daß ein vergleichbares Motiv — es „fehlen“ da die Tonwiederholungen — in Greg im Int. *Suscepimus* in einem schon durch das Initium sozusagen dezidiert dem 1. Ton angehörigen Int. begegnet (merkwürdig ist die Beschreibung Aurelians, ed. Gushee, S. 85, 4: ... *in qua ultima versiculi pars diuscule moras agit quam in primo et secundo, extolliturque vox in sublime, ut capiti possit aptari introitui*). Die Beschreibung dieser 3. Differenz des 1. Tons ist einigermaßen klar — widerspricht hier aber dem so typischen Anfang des Introitus mit *CD Dab a ...*: Wie könnte hier notwendig sein, am Ende der Differenz *extolli vox in sublime, ut capiti posse aptari*? Auch AR beginnt hier in tiefer Lage, so daß Aurelians Begründung der Differenz geradezu auf einen Anfang des Int. in hoher Lage zu weisen scheint! Fatal ist, daß auch die zweite Differenz mit ihrem Beispiel in der überlieferten Form Aurelians Beschreibung widerspricht: ... *cuius versiculi finis in altum elevatur, ut queat ipsius initio iungi*, zum Int. *Iustus es, Domine*, ed. Gushee, S. 85, 3 (in AR andere Tonart). Auch die älteren Schriften weisen auf Initium in der üblichen Formel des 1. Tons — ist die zur tonalen Klarstellung erst nach Aurelian erfunden bzw. ihr Anwendungsbereich erweitert worden? So unsinnig die Frage erscheint, Aurelians Erklärung ist nicht vereinbar mit der überlieferten Wirklichkeit).

Daß man deshalb hier von einer zufälligen Übereinstimmung und nicht von einem „wandernden“ Motiv sprechen müßte oder dürfte, erweist sich angesichts seiner Verwendung jeweils in musikalischen „Reimen“ nicht als die sinnvollste Deutung: Auch hier wird man nicht einfach abstreiten können, daß doch die Möglichkeit kompositorischen Umgangs mit derartigen Wendungen oder eben Motiven bei der Interpretation der Melodien zu beachten ist. Immer nur den Zufall oder die Vagheit irgendwelcher durch *oral tradition* betitelter Vorstellungen von der Unfähigkeit „des“ mittelalterlichen Menschen oder „des“ mittelalterlichen Sängers zur musikalischen Gestaltbildung anzuführen, ist zumindest nicht sehr befriedigend. Man wird also auch hier die Möglichkeit ganz bewußter Verwendung

der fragen, ob die, übrigens von der Grammatik als Regel vorgegebene, (wie gesagt: Nicht absolut zwingende!) Beachtung des Wortakzents in choralischer Melodie nicht wesentlich ein Element der jeweils stärkeren „Musikalisierung“, ein möglicher Faktor der Steigerung des musikalischen Aufwands bei der Gestaltung der Melodie gewesen sein könnte — die germa-

oder Anwendung von bestimmten, segmentierbaren Bildungen als kompositorische Entscheidung beachten müssen. Natürlich besteht die Aufgabe, nun noch weitere Belege zu finden und deren Relation untereinander zu bestimmen, was dem Leser als hübsche Übungsaufgabe überlassen sei. Man wird nicht umhin können, die Motivgestalt als nicht gerade trivial anzusehen, was übrigens auch für die Wendung gilt, die AR verwendet, man findet sie offenbar nicht gerade häufig; so z. B. im Int. *Gaudeamus omnes ... Agathae ...* auf *gaudent angeli* oder im Int. *Gaudete in Domino* auf *omnibus hominibus* (in letztgenanntem Beispiel sind Greg und AR auf *hominibus* fast identisch). Greg singt in beiden Beispielen nicht das Motiv aus dem Int. *Suscepimus*, aber auch untereinander sind die Entsprechungen der in AR gleichen Wendungen in Greg verschieden. Beide Fassungen komponieren also in verschiedener Weise an konturmäßig parallelen Stellen; ein Hinweis darauf, daß man auch hier nicht nur jeweils eigene Weiterentwicklungen, sondern offenbar auch individuelle kompositorische Entscheidungen akzeptieren muß.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß Greg klar auf *eripies me* keine Kadenz, sondern eine initiale Wendung komponiert, die in dem Motiv auf *Liberator meus* die anschließende Kadenz eben mit musikalischem „Reim“ besitzt.

Darauf sei hier aber nur des rein ästhetischen Interesses wegen verwiesen. Von spezifischem Interesse ist der Anfang: In beiden Fassungen scheint die Akzentnutzung in der, möglichen, Weise zu geschehen, daß die Silbe unmittelbar vor der Akzentsilbe die Bewegung nach oben ausführt — übrigens ein Problem für eine Vorstellung, die die Bewegung nach oben in der Musik als direkten Ausdruck einer deklamatorischen Kundgabe sehen will.

Beide Fassungen unterscheiden sich jedoch darin, daß AR die übliche Wendung in Bezug auf den ersten Akzent zum initialen Aufstieg verwendet, d. h. den *scandicus* zum hohen Rezitationston auf die Silbe vor den Akzent setzt (im Fall des Int. *Tibi dixit cor meum* könnte man eine Ausnahme sehen wollen, s. aber u.); wogegen Greg mit dem Initium bis zum Wort *Liberator meus* „wartet“: Soll man daraus nun schließen, daß AR den *Befreier* besonders betonen will, wogegen Greg die Betonung auf *meus* gesetzt hat? Man könnte dies ja noch in der Weise garnieren, daß hier nordisches und südländisches Denken (etwa in v. Fickerschen Sinne oder im Sinne von *Musik und Sprache*, denn in der alten Griechischen Aussprache scheint ein vergleichbarer Klangfaktor nicht wesentlich gewesen zu sein), ja gar entsprechende Theologien am Werke sehen wollen, was aber wieder mit der Theorie kollidieren würde, daß AR eine direkte Entwicklung aus Greg sei, wenn man nicht eine entsprechende Umarbeitung annehmen wollte. Man kann viel spekulieren.

Das Verhalten von Greg ist deshalb von Interesse, weil im Fall z. B. des, hier auch in Zusammenhang mit der Haasschen Formel zu beachtenden (s. 7.6.2 auf Seite 713), Int. *In Deo laudabo* AR und Greg in der Anwendung der Wendung hinsichtlich der Silbe identisch sind (zitiert unten), s. im Index; und im Fall des Int. *Tibi dixit* Greg die Wendung etwas anders, verkürzt anwendet (AR notiert hier, ausweislich der Angabe von Turco, l. c., S. 76, in zwei Fassungen um eine Quint nach unten transponiert, schließt also mit dem Ton *H*; man sieht sofort, daß der Grund dafür das Auftreten des Tones *b* sein muß — nur fehlt der in Greg ganz; klar wird aber, daß natürlich auch in AR „falsche“ Chromatik Grund für transponierte Notierung gewesen ist — nur fällt natürlich in Hinblick auf die Theorie der Zeit auf, daß eine Vermeidung des *tetrachordon synemmenon* doch etwas merkwürdig, bzw. geradezu Zisterziensisch anmutet; außerdem gilt das Prinzip in AR nicht ausschließlich):

AR

Greg

Ti- bi di- xit cor me- um,

In Zusammenhang mit dem Int. *Liberator* wird deutlich, daß in AR die Formel eben doch nicht akzentbeachtend, sondern silbenzählend ist: Wenn der Akzent auf der zweiten Silbe zu finden ist, wird die Formel in gleicher Weise wie dann, wenn er auf der dritten Silbe steht, eingesetzt. Greg dagegen scheint sich etwas deutlicher nach dem Akzent zu richten, was aber, etwa in Bezug zum Anfang des Int. *Liberator* eine Veränderung bedingt: Hier, im Int. *Tibi dixit* wird der Akzent mit der Aufstiegsneume direkt versehen, wodurch der Unterschied zu AR entsteht. Nur im Int. *In Deo laudabo* entspricht die Formel in AR ganz der in Greg, denn im Int. *Confessio et pulchritudo* sieht die Situation in Greg wieder anders aus, bei gleicher Formel in AR:

AR

Greg

Con-fes- si- o et pul-chri- tu- do

Man kann den Unterschied zu den anderen genannten Beispielen in Greg schon zu erklären suchen, nämlich durch Verweis auf das für Greg, gerade in Vergleich zu AR typische Ausgehen des Initium von tiefer Lage, oft der Tonika. Hier dominiert dieses Prinzip die Anfangsgestaltung; der Akzent spielt also überhaupt keine Rolle, so schön sich die Formel auch hier als Akzententsprechung anbietet; das zeigt AR.

Die Akzentbeachtung scheint also für Greg nicht das Wesen der Formel auszumachen, sie kann auch „akzentfrei“ eingesetzt werden, denn weder *confessio* noch *confessio* wird der an solchen Fragen interessierte Betrachter als zeittypischen Akzent dieses Wortes ansehen wollen.

Zwei Fragen stellt also die Parallele der angesprochenen einheitlichen Formel in AR gegenüber ihrer Variantenhäufigkeit in Greg: Bedeutet die Einheitlichkeit in AR notwendig eine sekundäre, Vielfalt aufhebende „Vereinheitlichung“, wie dies etwas platt eine neuere Studie zur Frage der Relation beider Fassungen als methodisches Grundprinzip setzt? Ist die verschiedene Setzung der akzentbezogenen Aufstiegsneume ein Hinweis auf ihre bewußte Nutzung zu deklamatorischen Zwecken — daß *confessio* ein unwichtiges Wort sei, wird man allerdings nicht annehmen können, auch muß man beachten, daß die Formel in AR rein silbenzählend ist. Daß beide Fragen verbunden sind, ist klar, denn eine Priorität der einfachen Formel in Art von AR könnte eine entsprechend begründete Überarbeitung durch die Gregorianische Rezeption bedeuten; die „umgekehrte“ These würde eine rücksichtslose Aufhebung der betreffenden Individualität durch das — angeblich — rezipierende AR bedeuten; dann wäre die erstaunliche Vielfalt in ihrem Bezug zum Text, nicht notwendig, aber doch mit gewisser Wahrscheinlichkeit als ursprüngliche Ausstattung der Melodien anzusehen.

Daß es keine beweiskräftige Entscheidung geben kann, liegt in der Natur der Sache. Im Fall des Int. *Liberator* läßt sich auch eine ästhetische, d. h. autonom musikalische Begründung finden, die in der Fortführung und ihrer Auswirkung auf das Vorausgehende liegt. Im Fall des Int. *Miserere* ist in Greg das angesprochene Prinzip des initialen Anfangens auf der tiefen Lage der *finalis* anzuführen.

nische Akzentnutzung jedenfalls dürfte für die lateinische Sprache der römischen Liturgie noch im 8. Jh. nicht gerade als triviale Praxis angesetzt werden. Hinzu kommt noch, daß die melodische Bewegung, die Beachtung eines Akzents der Akzenttheorie der Grammatik genau entspricht — könnte es sich also nicht auch um ein sozusagen artifizielles Prinzip gehandelt haben, denn eine Identifikation von Hochgehen der Stimme mit dem „deklamatorisch“ heraushebenden Druckakzent erscheint auch nicht geradezu trivial. Insofern muß die auffällige tonräumliche Herausgehobenheit, die gelegentlich die hier angesprochenen Melodien beim Wort *Dominus* u. ä. kennen, nicht a priori und unausweislich als Zeichen von Betonung im angesprochenen Sinne verstanden werden, d. h. methodisch muß man sich schon bemühen, eine solche Vorstellung zu begründen.

Wie bereits angesprochen, findet man unter den Int. der 3. Tonart nur noch im Int. *Sancti tui, Domine* eine vergleichbare Wirkung; von der Akzentfolge zu Anfang gesehen also Akzent auf der 1. der 3. und der 5. Silbe — nach dieser alternierenden Akzentfolge folgen mit *Domine benedicent* vier „unbetonte“ Silben! Es ist also nicht gänzlich undenkbar, daß der Komponist hier bewußt diese Alternation als Folge mit Ziel in der oben angesprochenen Weise rein strukturell musikalisch gemeint haben könnte; AR, *E plag.*, ist nicht ganz unähnlich, unter Verwendung einer typischen Initialformel — daß auch Greg hier „zitiert“, wird bei der Betrachtung des Motivs auf *Domine* unten noch deutlicher werden, s. u., 7.6.1 auf Seite 679:

Im Fall des Int. *Tibi dixit* ist eindeutig der Anfang mit Akzent für die Variante des Initium in Greg verantwortlich zu machen, wogegen im Int. *In Deo laudabo* beide Fassungen identisch sind, d. h. die „aufspringende“ Neume auf dem Akzent haben. Daß in Greg, wie dies in so vielen Deutungen üblich ist, *Tibi* deklamatorisch wichtiger sei als *Tibi dixit*, in AR die sozusagen zweite Normalform der Formelanwendung, kann natürlich leicht behauptet werden, weil man für jedes Wort seine spezifische Heraushebung immer begründen können wird; da lassen sich stets Gründe finden, es mag sogar ein Reiz darin liegen, wenn man schon mit der Musik selbst nichts anfangen kann.

Auch eine solche Zusammenfassung macht die oben angedeutete Entscheidung nicht einfacher. Es sei jedoch die Frage gestellt, ob nicht die rein silbenzählende Natur der Wendung in AR, die sich in Bezug auf die konkreten Akzentsituationen auch als Unklarheit — Aufwärtsbewegung direkt vor dem Akzent oder Akzent selbst — empfinden läßt, eine kompositorische Entscheidung in Greg im Sinne einer redaktionellen Individualisierung entstehen zu lassen fähig gewesen sein kann oder darf; damit ist nicht gesagt, daß AR „wörtlich“ die Urfassung wiedergeben müsse, sondern nur, daß die Formelhaftigkeit in AR eher bewahrt sein könnte. Angesichts nämlich der sonstigen Unterschiede beider Fassungen erscheint die Annahme einer — angeblichen — Entstehung von AR aus Greg als musikalisch derart absurde Aufgabe wesentlicher Formmerkmale, daß eine entsprechende Bewertung eines (angeblichen) verändernden Umgehens römischer *cantores* mit Greg unmöglich erscheint; dies gilt z. B. für den Gesamtverlauf der angesprochenen Introitus, z. B. für die Art der musikalischen „Reim“bildungen, nur in Greg. Man wird also für die Beurteilung der Relation beider Fassungen auch die Möglichkeit der Individualisierung von Formeln, z. B. nicht ganz klarer Textbezüglichkeit als kompositorisch redaktionelle Reaktion von Greg in Bezug auf eine gemeinsame Vorform nicht von vornherein als unsinnige Hypothese ablehnen können, sondern sich auf weitere, zunächst notwendig vereinzelte Untersuchungen konzentrieren müssen. Übrigens bedeutet die Beachtung des Akzents natürlich nicht, daß damit eine deklamatorisch emotionale Funktion dieser melodischen Akzentbeachtung bestanden hätte — gäbe es ein solches Prinzip im Choral, wäre die geradezu unübersehbare Fülle der „Gegenbeispiele“ unverständlich; eine gewisse Homogenität der Stil- und Entstehungsregeln des Chorals muß man schon voraussetzen.

San-cti tu- i, Do- mi- ne be- ne- di- cent te

Es ist schon unterhaltsam zu sehen, daß, wie bereits kurz angeführt, in AR der Int. *Dum clamarem* zu Anfang identisch mit dem Int. *Sancti tui* ist, wogegen in Greg ersichtlich zwischen dem Int. *Cognovi* und dem soeben zitierten Int. *Sancti tui* gerade hinsichtlich des Höchsttons ein deutlicher Zusammenhang besteht, der in AR ebenfalls den Int. *Cognovi Domine* auszeichnet. Der Int. *Dum clamarem* dagegen ist in Greg zu Anfang identisch mit dem Int. *Repleatur* bzw. dessen erster Initialformel, entspricht dann aber — abgesehen vom Höchstton — dem Int. *Cognovi*. Klar dürfte sein, daß die Vergleichbarkeit der textlichen Situation zwischen dem Int. *Cognovi, Domine* und dem eben zitierten Int. *Sancti tui, Domine* zur Parallelisierung hinsichtlich des Höchsttons geführt haben dürfte — dies allerdings nur in Greg, geradezu dezidiert nicht in AR; daß man daraus eine — angebliche — Entstehung von AR aus Greg ableiten sollte, wäre zumindest erst einmal plausibel zu machen. Schließlich ist die Verwandtschaft beider Fassungen ziemlich deutlich. Daraus müßte man eigentlich ableiten, daß ein redigierender Komponist von Greg sekundär die Angleichung zwischen dem Anfang des Int. *Cognovi* und *Sancti tui* geleistet und damit auch eine andere Tonartklassifikation ausgelöst hat: Er übernimmt ja nicht den Anfang des Int. *Cognovi*, das mit AR hier übereinstimmend wohl der Urform entspricht, sondern nur die Gestaltung in Bezug auf die „Darstellung“ des Höchsttons! Der Anfang entspricht AR, also kann man ihn auf die Urform beziehen; was beiden eindeutig gemeinsam ist, wird man wohl ohne weitere Begründung auf die Urform der römischen liturgischen Melodien beziehen dürfen. Greg „zitiert“ hier eindeutig sekundär — übrigens fällt dem Komponisten von Greg nicht auf, daß er im Int. *Miserere mihi Domine* eigentlich auch eine sehr gute Gelegenheit, zudem noch in der gleichen Tonart, gehabt hätte, ebenfalls *Domine* herauszuheben; man kann geradezu vom „Gegenteil“ sprechen, weil das Wort hier überhaupt nicht herausgehoben ist — und genau dieser Umstand läßt die semantische Deutung, wie sie oben angedeutet wurde, nicht sozusagen a priori so ganz verbindlich und restlos überzeugend erscheinen.

Damit kann man die Relation zwischen den Int. *Cognovi* und *Sancti tui* in Greg und in AR erklären; eine andere Frage betrifft die Relation zwischen dem in Greg klar dem 3., in AR dem 4. Ton zugeordneten Int. *Dum clamarem*, der, wie gesagt, in AR zu Anfang identisch ist mit dem Int. *Sancti tui*, und weiteren wie den Int. *Protexisti ..., Ecce oculi ..., Iubilate ..., Iudica me ..., Clamaverunt ..., Omnis terra*, wozu noch, vielleicht nicht ganz korrekt notiert, der Int. *Vocem iocunditatis* hinzuzurechnen ist — es handelt sich also bei diesem Anfang um eine beliebte, aber nicht zwingende Initialformel.

Betrachtet man die Parallelen in Greg, so findet man im Int. *Dum clamarem* die Formel, wie sie aus den Int. *Ecce oculi, Dispersit, dedit* und anderen bekannt ist; daß die beiden

Initialformeln in AR und Greg nicht notwendig als völlig verschieden angesehen werden müssen, erkennt man, wenn man oben das Beispiel des Int. *Ecce oculi* betrachtet — wobei man beachten muß, daß in Greg der Int. *Ecce oculi* ebenfalls die Heraushebung von *Domini* kennt, wie sie im Int. *Cognovi* nun in Übereinstimmung mit AR, da aber mit dem üblichen Anfang! — und im Int. *Sancti tui* anzutreffen ist: Man kann auch hier an ein, sekundär, komponiertes „Zitat“ denken: Ursprünglich wird man, eben aus der Übereinstimmung mit AR, diese „Hervorhebungswendung“ im Int. *Cognovi* ansetzen, ihr Auftreten in den Int. *Ecce oculi* und *Cognovi* aber als sekundäre „Zitate“, die nur Greg kennt. Wenn man nun unbedingt eine — angebliche — Abstammung AR von Greg behaupten will, müßte man also auch hier erklären, warum eigentlich dieses doch einleuchtende „Zitat“ in AR nicht übernommen wurde. Das kann man sicher tun unter Hinweis auf Formel„zwang“ in AR o. ä., muß dann aber die Frage beantworten, warum solche Prinzipien in AR wirksam sind, wenn sie sich in Greg nicht finden — man muß dann ein völlig anderes Stilprinzip feststellen, das zumindest ein Weiterleben von Formfaktoren bedeutet, die Greg nicht (mehr) oder nicht (mehr) in dieser Weise kennt — und schon ist man wieder bei dem Grundproblem, das ein genetisches Verhältnis beider Fassungen zueinander zu einer höchst bizarren Deutungshypothese werden läßt.

6.5 Exkurs: Zum Unterschied einiger, in AR initial identischen, in Greg verschiedenen Introitus des 3. Tons

Mit den angesprochenen Identitäten der Initialformel des Int. *Ecce oculi* in AR kann man feststellen, daß diesem eine gewisse Ähnlichkeit zur Parallele in Greg zukommt; im Fall des Int. *Sancti tui* dagegen findet man zwar ebenfalls eine Parallelität zwischen AR und Greg — insbesondere hinsichtlich des Anfangstons *F* —, in Greg ist der Unterschied zwischen dem Anfang der Int. *Sancti tui* und *Ecce oculi* dagegen ziemlich groß — genutzt wird der gleiche Ambitus, aber nicht einmal die gleichen Gerüsttöne, der dezidierte Anfang mit *F* im Int. *Sancti tui* ist von dem mit *E* im Int. *Ecce oculi* verschieden (in Greg); wollte man die Behauptung einer — angeblichen²⁶⁷ — Abstammung AR aus Greg, und das auch noch direkt, voraussetzen, wird man eigentlich erwarten dürfen, daß AR sein Prinzip der *Vereinheitlichung* aus der — angeblichen — Vorgabe Greg so durchführt, daß eine initiale Formel von Greg sozusagen verallgemeinert wird; genau das aber läßt sich offenbar nie nachweisen, d. h. AR nutzt zu seiner Formelhaftigkeit eigene, sozusagen genuine Formeln.

Die Int. *Iubilate* und *Protexisti* stehen in Greg und AR in verschiedener Tonart (in Greg in 8. bzw. 7. Ton), die beiden Fassungen sind auch hinsichtlich des Anfangs nicht vergleichbar; den Anfang des Int. *Protexisti* könnte man auch in Greg dem 3. Ton zuordnen, *Ga G Gac c* — wenn nicht die Melodie anschließend sehr schnell so weit nach oben ginge, daß die Tonart in Greg schon da deutlich auf dem 7. Ton hinweist; eine Parallelität zur Formel in AR besteht nicht. Immerhin ist von Interesse, daß auch hier wieder Introitus mit Schlüssen auf *E* (AR)

²⁶⁷Die litaneiartige Kennzeichnung der angesprochenen These in dieser Art soll den Leser darauf hinweisen, daß sie für den Verf. nicht akzeptabel ist, u. a. aus den hier angedeuteten Gründen.

bzw. *G* (Greg) in beiden Fassungen wenigstens textlich parallel verlaufen; im Fall des Int. *Iubilare* kann man, weder initial, noch final, wo nur Greg einen (doppelten) „Reim“ kennt, wohl aber sonst gewisse Ähnlichkeiten der Kontur bzw. der Gerüsttöne feststellen; *c* spielt als oberer Grenzton eine vergleichbare Rolle. Man würde hinsichtlich der Binnenschlüsse in Greg nicht auf die Idee kommen, die Melodie könnte anders als auf *G* als *finalis* bezogen sein. Auch in AR wird man — die typische Initialformel ausgenommen — im Verlauf der Melodie bis nahe am Schluß ebenfalls nicht notwendig die *finalis E* als Bezugston erleben müssen: *Iubilare Deo* schließt in beiden Fassungen auf *a*, *omnis terra* schließt in AR auf *h* in Greg auf *G* — hier könnte man einen tonalen Unterschied sehen —, das erste *alleluia* in beiden Fassungen auf *G*; auch im Folgenden kann man einige Ähnlichkeiten feststellen. Die Frage, ob eine der Fassungen etwa die ursprüngliche „Tonart“ bewahren könnte, wird allerdings dadurch schwierig zu beantworten, daß Greg die drei — in AR nur zwei — abschließenden Rufe von der Lage her so auffällig gestaltet: Man findet da erstmaliges Erreichen der Tiefsttöne *D* und *C* zusammen mit Aufstieg zum Höchstton, so daß der Ambitus einer Oktav, *C – c* erreicht wird. Damit wird die Vermutung, Greg könne die ursprüngliche „Tonart“ bewahrt haben, höchst unwahrscheinlich: Nur diese Bildung hätte in der Melodie von Greg ein Grund dafür sein können, die Melodie „doch“ auf die *finalis E* zu beziehen; so wird eine geradezu dezidiert plagale Tonart gestaltet. AR dagegen läßt an keiner Stelle der Melodie vermuten, daß nicht von Anfang an die *finalis E* „gemeint“ gewesen sein könne: Der Abstieg am Schluß erscheint nicht als zwangsläufige Interpretation eines melodischen Merkmals von Greg. Als einzige vernünftige Hypothese bleibt also nur die Annahme, daß beide Fassungen hier die gemeinsame Grundmelodie selbständig recht weit voneinander „wegentwickelt“ haben müssen.

Übrigens ist die Disposition hinsichtlich des musikalischen Aufwands der Rufe in Greg wieder deutlich auf Steigerung gerichtet, wenn das erste Binnen-*alleluia* extrem einfach (Umfang eine Sekund), das zweite ausgezeichnet durch Hochlage gesungen wird, aber auch wenig melismatisch, und erst die letzten drei Rufe musikalisch durch Melismatik und vor allem umfangreichen Bewegungsraum herausgehoben sind, wogegen in AR die Binnenmelismen musikalisch aufwendig, die Schlußrufe dagegen — abgesehen von der typischen Schlußwendung der Tonart — deutlich reduziert gestaltet sind; Greg scheint eher dem Prinzip der Gattung *Alleluia* zu folgen, wenn es den Schlußjubilus besonders hervortreten läßt. Auch dies ist ein stilistisches Merkmal, das die Fassungen grundsätzlich zu unterscheiden scheint.

Was die Gestaltung des Int. *Protexisti* anbelangt, ist eine textliche Verwandtschaft zum Int. *Iubilare* durch Binnen- und Schluß*alleluia* gegeben; in AR führt dies zu einer partiellen Identität (neben den gemeinsamen Initial- und Finalformeln) der Melodie der Rufe: Der (einzige) Binnen*iubilus* im Int. *Protexisti* ist identisch mit dem zweiten im Int. *Iubilare*. Dagegen ist der erste der in AR (nur) zwei Schlußrufe nicht identisch (die Identität des Schlußrufes ergibt sich in AR aus der Existenz einer entsprechend ausgedehnten Schlußformel für Schlüsse mit *alleluia*). Diese Identitäten findet man in AR auch im Int. *Ecce oculi*, allerdings nicht im Int. *Aqua sapientiae* (abgesehen natürlich wieder von der Schlußformel).

In Hinblick auf Greg, das — bis auf kleinste Schlußfloskeln — solche Identitäten nicht kennt, wird man sich leicht zur These bewegt finden können, daß die angedeuteten Identitäten

in AR sekundäre *Vereinheitlichungen* darstellen dürften. Man könnte daraus sogar die These ableiten, daß die beiden tonal in AR und Greg nicht übereinstimmenden Int. *Protexisti* und *Iubilate* vielleicht sekundär an die für AR gültige Tonart angeglichen worden sein könnten; dies ist durchaus denkbar, denn daß zwischen der Entstehungszeit von AR und seiner heute faßbaren Notierung einige Zeit für entsprechende Entwicklungen gegeben war, ist klar²⁶⁸.

Wenn Greg nun die jeweiligen *alleluia* sowohl innerhalb der Introitusantiphon als auch an deren Ende offensichtlich stets individuell gestaltet, dabei stets in deutlichem Bezug zur Gesamtkonzeption, wie oben am Beispiel des Int. *Iubilate* ausgeführt, wo der größte Ambitus in den drei Schlußrufen begegnet, im Int. *Protexisti* vergleichbar die zu Anfang erreichte *finalis* *G* erst mit dem letzten Ruf wiedererreicht wird, und zwar in einem bemerkenswert schnellen Abstieg — darauf, nicht auf das Erreichen der *finalis* am Schluß kommt es an —, und im Int. *Ecce oculi* wie im Int. *Iubilate* der tiefste Ton, *C*, zusammen mit einem sonst in der Melodie unerhörten Quintsprung nach oben, *D – a*, auftritt, dann stellt sich natürlich die Frage, welche Struktur für die hier als sinnvolle Arbeitshypothese vorausgesetzte Urfassung typisch gewesen sein könnte: Parallelität und Formelhaftigkeit oder Individualität mit „Zitaten“, die offenbar in einer gewissen Freiheit gewählt werden konnten.

Daß Formelhaftigkeit und Schematismus gegenüber einer, insbesondere durch Beachtung des Gesamtablaufs einer Melodie bestimmten Individualität der Form ein notwendig späterer Entwicklungsstand sein müsse, kann man natürlich als a priori Annahme zur Grundlage jeder Interpretation des Verhältnisses beider Fassungen machen, muß dann aber auch in Kauf nehmen, daß die spätere Fassung durch Primitivität ausgezeichnet ist; eben ein Vorgang eines wie auch immer klar zu definierenden „Zersingens“. Eine solche Annahme zu akzeptieren fällt nicht ganz leicht, eben angesichts der Besonderheiten von Greg gegenüber AR. Aber selbst wenn man eine solche a priori Annahme akzeptieren wollte, ergibt sich daraus überhaupt nichts für eine genetische Relation beider Fassungen zu einander: Daß z. B. die ökonomisch eingesetzte einmalige Erreichung des Höchsttons im Int. *Protexisti* auf *multitudine* in Greg überhaupt keine Entsprechung in AR findet, obwohl gewisse konturmäßige Parallelen der Melodien, wie der Abstieg auf *iniquitatem*, vorliegen könnten (Turco setzt, l. c., S. 7, diese Melodie unter die nicht vergleichbaren), läßt sich nicht einfach durch Verweis auf eine durch Formelhaftigkeit der Melodiegestaltung in AR zustande gekommene *Vereinheitlichung* „erklären“²⁶⁹: Gerade die auffällige Individualität der Rufe in Greg gegenüber der schon von der Gesamtplanung her ganz anderen Disposition des musikalischen Aufwands für die Rufe in AR weist auf die Möglichkeit, daß Greg hier bewußt individuell auf die Urfassung reagierend (um)komponiert hat; die Bedeutung des *Alleluia* als weit über alle anderen Gregorianischen Gattungen produktive „Form“ läßt eine andere Auffassung der Bedeutung dieses Rufes für Greg als nicht gerade unwahrscheinlich erscheinen (was auch nicht völlig unkompatibel mit

²⁶⁸Natürlich wird man die Zuordnung zu einer *finalis* nicht der ältesten Entwicklungsstufe, sondern der erfolgten Rationalisierung zuweisen; die Existenz von eindeutigen Formeln, die in AR stärker wirkt als in Greg, ist zusammen mit der immer klaren Verbindung mit einer bestimmten Psalmodieformel ausreichend für die Voraussetzung, daß solche Entwicklungen, „Zitate“ oder Parallelbildungen schon lange vor Erreichen der Rationalität des tonalen Systems geschehen sein und ebenso klar weitergegeben worden sein können.

²⁶⁹Aus dem Int. *Protexisti me*:

der Situation der Gattung in AR sein dürfte): Es gibt also keinen Grund für die ausschlie-

AR

Greg

a mul-ti-tu- di- ne o- pe-ran-ti- umin- i-qui-ta- tem

Detailed description: This block contains 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 red staff. The AR staff has a higher pitch level than the Greg staff. Below the staves, the Latin text 'a mul-ti-tu- di- ne o- pe-ran-ti- umin- i-qui-ta- tem' is written with hyphens under each syllable to indicate the syllabic setting.

Transponiert man an dieser Stelle eine Fassung entsprechend der anderen (nach Turco ist die Überlieferung in AR diesbezüglich eindeutig), wird deutlich, daß die Kontur nicht notwendig und durchgehend als unparallel angesehen werden muß; dies gilt auch für den Anfang, wo *Protexisti me Deus* nicht gerade sehr von einander unterschieden erscheinen:

AR

Greg

Pro-te- xi-sti me De- us

Detailed description: This block contains 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 red staff. The AR staff has a higher pitch level than the Greg staff. Below the staves, the Latin text 'Pro-te- xi-sti me De- us' is written with hyphens under each syllable to indicate the syllabic setting.

Es fällt nicht leicht, die Konturen wie die Melismenverteilung als völlig unvergleichbar zu bewerten — auffällig ist natürlich die Verschiebung um eine Terz in Greg, aber solche Verschiedenheiten müssen nicht notwendig keine bewußten Veränderungen, kompositorische Eingriffe vielleicht aus tonalen Gründen darstellen — andererseits wird deutlich, daß die Vorstellung einer, dann auch noch direkten, Abstammung einer von der anderen Fassung so sehr mit dem Problem einer Systematik der typischen Veränderungen zu kämpfen hätte, daß eine akzeptable Begründung einer solchen Behauptung letztlich ausgeschlossen sein muß, denn wer wollte eine solche Systematik leisten — natürlich ist die Benutzung von Abstrakta wie *Vereinheitlichung* viel zu einfach, um hier irgendein sinnhaftiges Ergebnis liefern zu können.

Hinsichtlich semantischer Deutungsfreude erscheint nicht gerade verständlich, warum ausgerechnet das Wort *multitudo* durch hohe Tonlage besonders betont sein soll, nämlich in Relation zu *Deus*; d. h. die Beachtung des Akzents dieses Wortes im 2. Teil des Antiphontextes geschieht nicht notwendig aus dem Grund einer gewollten Hervorhebung, sondern ergibt sich aus der Lage innerhalb des melodischen Gesamtablaufs; natürlich kennt AR einen solchen Höhepunkt nicht; der entsprechende Höchstton, *c*, kommt im Gesamtverlauf so häufig vor, daß er nicht als Höhepunkt auftreten kann; setzt man die Transposition in Greg zu AR als gegeben an, könnte man vermuten, daß AR, wenigstens an einigen Stellen, eigentlich *b*, nicht *h*, singen müßte.

Ästhetisch auffallend ist in AR dagegen der Tiefgang bis *C*, also der Terz unter der *finalis E*, an einer Stelle, an der Greg zwar ebenfalls nach unten geht, aber doch nur um eine Quart vom betreffenden, „regionalen“ Hochtone aus gerechnet — man könnte dies erklären durch Verweis auf die angesprochene Disposition, die einen vergleichbaren Abstieg, wie ihn AR auf *iniquitatem* kennt, als dramatischen Eindruck erst dem Schlußruf vorbehält. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Greg hier gegenüber der Urfassung umdisponiert hat, entsprechend einer bewußten Gesamtplanung der tonräumlichen Relationen zwischen den Abschnitten; die Schlußrufe in AR wirken demgegenüber

bende a priori Annahme, Individualisierung von typischen Melodien sei eine absolute musik-historische Unmöglichkeit, ganz abgesehen davon, daß die Bewußtheit der Gesamtdisposition der Melodien in Greg keine Entsprechung in AR besitzt; man könnte von einem ganz anderen Grad der „Komponiertheit“ sprechen, wenn man unter dieser Bezeichnung die Formgebung durch bewußte und in der jeweiligen Melodie weitreichende kompositorische Planung versteht — es ist klar, daß eine solche Betrachtung Gregorianischer Melodien als musikalischer Kunstwerke sozusagen diametral jeder Vorstellung der *oral tradition* Lehre widersprechen muß, weil da ja eine solche „Komponiertheit“ ausscheidet — so wie für Homer nicht das überlieferte Werk als individuelle Leistung anzusehen ist, sondern nur der „Wert“ seiner Dichtung als Lieferant für die Lehre von der Formelhaftigkeit jeder *oral tradition* relevant sein kann und darf.

Andererseits zeigt gerade Greg, daß auch mit Formeln, ja sogar innerhalb stark formelhafter Liedformen individuell komponiert werden kann. Und es fällt schwer, bei auch nur etwas näherer Betrachtung der Melodien von Greg ihren Charakter als komponierte Melodien, als einer Planung folgende Bildungen nicht sehen zu müssen. Natürlich sind dies „weiche“ Elemente der Betrachtung, die eine gewisse „Härte“ allerdings dadurch erhalten, daß z. B. Relationen zwischen den Teilen, die auch Guido von Arezzo erkannt hat, auch im „reinen“ Notentext unübersehbar sind wie gestaltmäßige, „motivische“ Verbindungen zwischen den Teilen. Daß Wendungen nicht nur als feststehende Formeln — welche auf das Verstehen durch Hörer angewiesene Musik kommt ohne Formeln aus? —, sondern auch als „Zitate“ bewußt eingesetzt werden können, konnten schon die kurzen Anmerkungen im vorangehenden Text nahelegen.

Natürlich wäre es möglich, im Falle des betrachteten Int. *Proteuxisti* die Hypothese aufzustellen, daß AR von einer Greg näher stehenden Urfassung ausgehend den auffallenden Abstieg vom letzten *alleluia* auf das Ende des Textes gezogen haben könnte, um die so hochgradig langweiligen Schlußformeln anwenden zu können²⁷⁰ — absolut sichere Entscheidungen ästhetisch nicht gerade bemerkenswert. Vielleicht rührt aus dieser Veränderung auch die andere *finalis* in Greg (direkt anschließend an das vorangehende Zitat):

AR	
Greg	
	al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Daß die beiden Versionen hinsichtlich der Rufe nichts miteinander zu tun haben, dürfte ebenso klar sein, wie der Umstand, daß Greg hier den schnellen Sextabstieg vollzieht, den AR bereits vorher gesungen hat; warum sollte also hierin nicht AR der Urfassung näher entsprechen dürfen? Zu fragen wäre auch, ob die auch melodisch funktional verschieden — Umspielung und Höhepunkt — *torculi* in Greg keine gestaltmäßige „Verdeutlichung“ der Übergeordneten Bewegung sein dürfen (auf *alleluia*, *alleluia*).

²⁷⁰Man beachte, daß das vorletzte *alleluia* im Int. *Iubilare* nur auf der ersten Silbe eine andere

sind hier nicht möglich, wenn man nicht einfach als a priori These eine direkte Abhängigkeit einer von der anderen Fassung setzt, was methodisch nicht sinnvoll erscheint. Man kann in diesem speziellen Fall allerdings wieder feststellen, daß die Annahme einer solchen — angeblichen — Entwicklung von AR aus einer Greg näher stehenden Fassung oder gar direkt aus Greg das grundsätzliche Problem böte, daß die abgeleitete Fassung geradezu systematisch alle ästhetisch wirksamen Prinzipien aufhebt zu Gunsten einer musikalisch wesentlich reduzierten Fassung. Und was sollte man zu einer Fassung sagen, die eine musikalisch zudem noch wenig „attraktive“ Formelhaftigkeit systematisch gegen individuelle, eine Gesamtplanung bezeugende Melodieversion einsetzt?

Auch die Fassungen des Int. *Clamaverunt iusti* sind nicht nur tonal in AR bzw. Greg verschieden; *D CED F*, wie Greg (2. Ton) beginnt, wäre auf die Lage von AR (4. Ton) transponiert *F EsGF a*, was mit der „wirklich“ in AR auftretenden Formel *F DGFE FGa* konturmäßig vergleichbar wäre; nur handelt es sich hier um eine Formel, so daß der Nachweis, hier liege kein Zufall vor, nicht ganz leicht fallen dürfte: Hinzu kommt der deutliche Unterschied, daß AR hier wieder die *alleluia*-Rufe nutzt, die Greg nicht kennt, jedenfalls in den im *Graduale Triplex* überlieferten Fassungen; der Binnenruf verwendet die Formel, die auch die Int. *Protexisti*, *Ecce oculi* und *Iubilare* verwenden, ein Hinweis darauf, daß hier in AR eine sekundäre, auch tonale, Ausrichtung an dieser Gruppe vorliegen dürfte — damit könnte Greg wenigstens tonal der gemeinsamen Urfassung näher stehen²⁷¹. Bemerkenswert für die Möglichkeiten, sozusagen die Freiheit, die AR in der Komposition haben kann, ist die Gestaltung der Schlußrufe (im Falle des oben angesprochenen Int. *Protexisti* wäre die vorgestellte Argumentation also nicht verbindlich zu machen): Diese fallen von anderen der erwähnten Gruppe durch Beweglichkeit und Eigenständigkeit auf, d. h. nur der Binnenruf ist identisch; daß AR auch hierbei Floskeln nutzt, zeigt das (in AR) sehr häufig, auch in anderen Gattungen anzutreffende „Sprungmotiv“ *DCGa G*, das hier den Anfang auffällig heraushebt²⁷² — diese Art der besonderen Gestaltung der Schluß*iubili* entspricht, wie oben

Melodie aufweist, *punctum liques.* gegenüber diminutiv liqueszentem *torculus*; ein Unterschied, der sich wohl aus der Kontextanbindung ergibt.

²⁷¹Daß aus dieser naheliegenden Hypothese kein Honig für die Vorstellung einer — angeblichen — direkten Abstammung AR aus Greg zu saugen ist, ist klar, denn warum sollte AR hier speziell auf Greg und nicht auf eine gemeinsame Urfassung redigierend reagiert haben?

²⁷²Eine Parallele in Greg, wo sonst ein vergleichbares Motiv wesentlich seltener genutzt wird (Näheres findet man im angegebenen Buch des Verf.), findet man im Int. *Ecce oculi*, wo AR nun wieder die recht einfallslosen Schlußformeln anwendet:

AR

Greg

al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Warum darf hier Greg nicht die individuelle, d. h. sekundär individualisierte, AR die formelhafte, ältere Version darstellen — wobei natürlich Veränderungen zur Urfassung auch in AR anzunehmen

angedeutet, eher der von Greg, so daß man durchaus die These vertreten könnte, diese Rufe seien relativ spät und unter Einfluß von Greg (nicht des parallelen Introitus!) geformt (die Schlußrufe im Int. *Clamaverunt* in AR); ebenfalls wie in Greg wird hier der Höchstton ökonomisch als Einzelereignis verwendet:



Es scheint also als vernünftige Hypothese, die Einfügung bzw. Zufügung von Rufen in den Text der Antiphon des Introitus in AR als, auch musikalisch, sekundäre Neuerung anzusehen, die sicher liturgiegeschichtlich leicht zu erklären ist. Daß das irgendetwas mit einer Abhängigkeit AR von Greg zu tun haben könnte oder müßte, kann natürlich nur ein a priori Vorwissen wissen wollen oder können. Bemerkenswert ist die angemerkte musikalisch aufwendige Gestaltung der Schlußrufe, die anderen vergleichbaren Rufgestaltungen in AR gerade nicht entspricht.

Mit dem Anfang des Int. *Omnis terra* findet man in Greg wenigstens wieder eine gewisse Verwandtschaft zu einem anderen Int. in Greg, nämlich dem Int. *Sancti tui*, was auch eine gewisse Nähe zu AR bedeutet, dessen hier betrachtete Formel ja ebenfalls mit *F* beginnt. Diese Ähnlichkeit wird jedoch fast sofort wieder aufgehoben, was man natürlich mit dem genannten „Zitat“, der Hervorhebung von *Domini* im Int. *Ecce oculi* als sekundäre Veränderung in Greg begründen könnte. Die Gleichheit des Anfangs des Int. *Dum clamarem* mit dem des Int. *Ecce oculi* auch in Greg ist klar — und „widerspricht“ den angesprochenen Identitäten in AR.

Das Ergebnis erscheint typisch, denn es läßt sich an vielen anderen Beispielen belegen: Greg ist ausgezeichnet durch eine, im Vergleich zu AR geradezu grundsätzlich größere Fülle individueller Lösungen nicht nur der Anfangsgestaltung, sondern auch des ganzen, deutlich insgesamt geplanten Melodieverlaufs, AR schematisiert durch identische Initialformeln (natürlich generell auch Schlußformeln und andere einheitliche Wendungen im Inneren), so daß eine Gruppe von mehreren Int. entsteht. Andererseits kennt auch Greg gewisse Entsprechungen, „Zitate“ u. ä. Verwandtschaften, die innerhalb der ausgeprägten Individualität

sind; es ist nicht möglich, AR mit der Urfassung zu identifizieren, eher wird man von einer stilistisch wesentlich größeren Nähe zu dieser als im Fall von Greg sprechen können: Ersichtlich hat die Gestaltung der Schlußrufe in beiden Fassungen nichts miteinander zu tun; natürlich von gemeinsamen Gerüsttönen abgesehen, diese ergeben sich aus der gleichen *finalis*. Wenn übrigens das „Sprungmotiv“, der *porrectus*, der einen Quintsprung beinhaltet, in seinem — häufigen — Auftreten in AR und seinem — wesentlich selteneren — Erscheinen in Greg offenbar ebenfalls höchst selten oder gar nicht parallel auftritt, wird man diesen Umstand auch nicht gerade als Beweis für die Vorstellung einer, womöglich auch noch direkten, genetischen Abhängigkeit einer von der anderen Fassung ansehen können: Wahrscheinlich ist dieses „Motiv“ in beiden Fassungen zu jeweils selbständigen Formbildungen verfügbar. Darauf weist auch seine besondere Form in AR, daß nämlich nach dem Quintsprung „statt“ der zu erwartenden Ausgleichsbewegung nach unten noch eine Sekunde höher gegangen wird, ehe die „Gegenbewegung“ einsetzt; in AR tritt es allerdings formelhaft auf, wenn auch nicht notwendig syntaktisch gebunden.

Verbindungen erkennen lassen; keine der überhaupt in Frage kommenden Anfänge in Greg sind eindeutige Parallelen zur Formel in AR: Die vom gleichen, „plagalen“, Anfangston *F* vergleichbaren Initien in Greg (Int. *Sancti tui* und *Omnis terra*) sind im Ablauf so verschieden, daß man nur eventuell, trivialerweise, die Parallelität von Gerüsttönen feststellen kann.

Bei so viel Verschiedenheit zwischen Greg und AR bei so großer Einheitlichkeit in AR fällt eine Hypothese darüber, wie die Urfassung ausgesehen haben könnte natürlich schwer; daß beide Fassungen eigene Entwicklungen erlebt haben, ist ebenfalls klar; daß jedoch das Formprinzip der Formelhaftigkeit als solches — und hier kann ja auch eine gelegentliche Erweiterung ihrer Anwendung die Entwicklung in einigen, nicht allen Fällen bestimmt haben²⁷³ — in deutlicher Dominanz in AR auf keinen Fall die primäre Entwicklungsschicht wiedergeben darf, ist nicht einzusehen.

Es bleibt noch die Frage, warum AR gerade diese Int. identisch anfangen läßt; die Antwort dürfte in der Akzentfolge liegen — wie gezeigt, ist in Greg ein Merkmal zu erkennen, das die Formel, die im Int. *Repleatur* vollständig, d. h. ausgedehnt auf Beginn mit der Tonika, begegnet, abhängig sein läßt von der Akzentfolge, wobei Wörter wie *Ego* als quasi akzentlos, („proklitisch“) betrachtet werden: Im Int. *Ego autem* begegnet die gleiche Formel wie im Int. *Repleatur* oder im Int. *Ecce oculi*, wo auch der Akzent auf *Ecce* nicht beachtet wird, wogegen initiale Akzentfolgen wie *Dispersit* oder *Loquetur* die charakteristische Ausdehnung zur *finalis E* als Anfangston nicht „mitmachen“, sondern gleich mit *G* beginnen — ein Prinzip, das über Gleichheit der Initialwendungen hinaus gültig ist! In AR dagegen ist die Identität der Formel weitgehend an initiale Akzentfolgen mit erstem Akzent auf der dritten Silbe gebunden: *Protexisti; Ecce oculi; Iubilate; Sancti tui, Omnis terra; Clamaverunt* und *Dum clamarem*: Das Prinzip der „Nichtbeachtung“ von Akzenten auf der 1. Silbe ist beiden Fassungen also gleich, es handelt sich um ein ja bekanntes Prinzip.

Die Frage nun, wie die Urfassung ausgesehen haben könnte²⁷⁴, ist kaum einfach zu beantworten. Man kann natürlich als a priori Axiom die Behauptung aufstellen, daß Gleichartigkeiten immer nur als sekundärer Reduktionsprozeß anzusehen sein müßten, daß also die angesprochene Einheitlichkeit von AR hier als ein eindeutiges Zeichen für eine, gegenüber Greg mit seiner Vielfalt spätere Entstehung gewertet werden müsse, zumal weil solche Einheitlichkeiten für AR nicht untypisch sind. Damit setzt man ein für alle Mal fest, daß musikalische Fortentwicklung niemals oder wenigstens nicht im Choral den Weg der Individualisierung gegangen sein kann. Man setzt sich auch dem Problem aus, daß dann jede Formelhaftigkeit eigentlich Zeichen einer späteren, sekundären Entwicklungsschicht sein, die höchste Ausprägung der Individualität also die älteste Fassung des Chorals bestimmt haben müsse. Eine solche a priori Vorentscheidung wäre ersichtlich nicht ganz so einfach als

²⁷³Eine Gruppe, die Greg individualisiert haben könnte, nicht zuletzt wegen gewisser ästhetischer „Uninteressantheit“ der betreffenden Formel, kann sich in AR sekundär „erweitern“, eben durch Hinzunahmen anderer, vergleichbarer Texte in das Schema. Für eine genetische Relation beider Fassungen folgt daraus überhaupt nichts.

²⁷⁴Man verzeihe diese Formulierung, sinnvoller wäre natürlich, zu sagen *Wie sich die Urfassung angehört haben könnte* — nur wird dabei die Gestaltmäßigkeit der Formeln nicht so leicht erkennbar.

notwendig und sinngemäß vorzustellen²⁷⁵. **Ende des Exkurses**

6.6 Weitere Fragen zur „akzentischen“ Hervorhebung von *Dominus*

Das Problem einer semantischen Deutung der oben angesprochenen „Hervorhebungswendung“ jeweils auf bzw. von *Dominus/i*, in den Int. *Cognovi* (wohl ursprünglich) und *Ecce oculi* u. a. (vielleicht sekundär als „Zitat“) wird natürlich durch dieses „Zitieren“ in anderen Melodien, in denen an vergleichbarer Stelle ebenfalls das Wort *Dominus* auftritt besonders auffällig: Wollten die „Zitierere“ die entsprechende Hervorhebung des Wortes ebenfalls, hier als Zitat, nutzen, war also doch ein entsprechender exklamatorischer Kundgabefaktor für die Komponisten von Greg selbstverständlich, ja unterscheidet sich vielleicht darin Greg in besonderer Weise von AR?

Eine Beantwortung dieser Frage muß einmal die Möglichkeit einer anderen Erklärung dieses „Zitierens“, zum anderen aber auch die statistische Wahrscheinlichkeit der Existenz eines solchen Faktors belegen: Wenn die Nutzung dieses exklamatorischen Ausdrucksmittels für Greg überhaupt existiert haben könnte, müßte notwendig ein statistisches Überwiegen entsprechender Heraushebungen von *Dominus* und *Deus*, übrigens auch von diesbezüglichen *eius* etc. nachweisbar sein, zunächst natürlich in den Introitus. Denn an sich widerspricht eine Melodiegestaltung, die grundsätzlich syntaktische Regeln befolgt, also Kadenzformeln durch Akzent, aber auch Silbenzahl, zur Gestaltung des Melodieverlaufs nutzt, die das Rezipient, mit oder ohne regelmäßige Nutzung des Akzents zur musikalischen Aufwandsteigerung gebraucht, ebenso grundsätzlich einer freien Verfügung über einen solchen Formfaktor; der Widerspruch zwischen verschiedenen melodischen Bildungen wäre zu groß, um in einem einheitlichen Stil gesehen werden zu können; andererseits widerspräche eine solche Annahme der Gestalt der Melodien.

Daß die syntaktische Gestaltbildung, d. h. die, je nach gewolltem musikalischem Aufwand größere oder geringere Beachtung von textlichen, musikalisch „möglichen“, *incisiones* in jedem Fall vor der — hier in Frage gestellten a priori Annahme einer — Wirkung solcher deklamatorischen Faktoren steht, ist klar; d. h. in einer Kadenz wird die Abwärtsbewegung durchweg, natürlich mit gewissen, nicht textinhaltlich bedingten, Ausnahmen unabhängig vom betreffenden Wort dominant sein; d. h. eine — potentielle — Hervorhebung, wie angesprochen, könnte (bei Existenz) nur in initialen (unter bestimmten Voraussetzungen) oder „vorkadentiellen“ und freien Stellen auftreten; offensichtlich ist dies ein erhebliches Hindernis für eine entsprechende These. Hinzu kommt nun aber noch, daß eine Betrachtung von

²⁷⁵Man könnte solche Charakteristik gerade von Greg leichter akzeptieren, wenn man das Modell anwenden könnte, das von einem notierten Karolingischen „Urgraduale“ spricht; weil jedoch alle positiven Quellen für die Existenz einer solchen Möglichkeit fehlen, bleibt das grundsätzliche Problem bestehen, daß (oder was) der jeweilige Deuter von der Erinnerungsfähigkeit der betreffenden „vorrationalen“ *cantores* hält. Daß die Tradition der Melodien eine *oral tradition* war, bevor die Neumenschrift allgemeinen Gebrauchswert gefunden hat, ist trivial; immer also bleibt die Frage, wie kann denn derartige Form, wie sie nun einmal vorliegt, in einer rein mündlichen Musikkultur, also durch *cantores valentes, sed non musici* gestaltet worden sein; hier liegt ein Dilemma vor, das man jedoch nicht durch Absehung von der Gestalt der Melodien lösen kann.

melodischen Behandlungen der betreffenden Wörter in Introitus eben keine statistisch ausreichende Signifikanz hinsichtlich tonräumlicher Hervorhebung durch besonders hohe Lage ergibt: Es geht ja nicht darum, zu zeigen, ob man gelegentlich semantische Deutungen mit einiger Plausibilität für den modernen Betrachter oder sogar Hörer im Choral finden kann — da konnte jemand ja sogar das Wort *Agnes* in einem Klavierstück von Schumann finden —, sondern darum, ob es entsprechende Prinzipien überhaupt geben haben kann; das, was einem modernen Betrachter aus völlig anderem Erfahrungsbereich im Einzelfall ganz plausibel erscheinen mag, muß nicht die Vorstellung der Komponisten von Greg gewesen sein, zumindest tut da ein Blick auf die zeitgenössischen Quellen für die Weiterentwicklung der überlieferten Rudimente antiker Ethoslehre keinen Schaden; vor allem aber ist die statistische Begründung aus den Melodien unverzichtbar, denn sonst kann man, weil man mit den Melodien als solchen sowieso nichts anfangen kann, alles hineinlesen, was man als Bedeutung haben will.

Betrachtet man, um nur einen Hinweis auf eine mögliche Behandlung dieser Frage zu geben, den Int. *Memento nostri, Domine*, 1. Ton, so wird tatsächlich der erste, für die Tonart typische Hochtton *b* auf *Memento nostri Domine* gesungen, denn damit wird die Rezitation auf *a* initial erreicht; auffällig ist, daß die folgenden Abschnitte melodisch nicht direkt anschließen, sondern den tieferen Rezitationston *F* oder die Tonika als wesentliche Gerüsttöne kennen. Damit ist das angesprochene *b* nicht die normale initiale Wendung, um zur Quinttuba zu gelangen, sondern bleibt vereinzelt, wird sozusagen in der Folge aufgehoben; d. h. *Domine* bleibt vereinzelter Höhepunkt, obwohl das Initium ganz typisch verläuft. Die Überlieferung der Melodie ist allerdings nicht breit (nur eine Sextuplex Hs. kennt sie, in AR findet sich keine Parallele); für die Frage hat dies aber kaum Bedeutung. Die semantische Deutung läge also nahe, daß der Komponist, zweifellos ein fränkischer *magister cantus*, hier mit den tonartlich verfügbaren Mitteln *Domine* herausheben will; etwas fragwürdig wird diese Deutung jedoch, wenn man beachtet, daß der Komponist in einer recht wirkungsvollen Disposition der Ambitus der Abschnitte, nach einem „Taucher“ bis *A*, im vorvorletzten Teil, *ad videndum in bonitate* den Effekt eines relativ schnellen Aufstiegs aus einer tiefen Lage benutzt, um den vorletzten Abschnitt mit dem vorher nur zweimal erreichten Höchstton *c* heraustreten läßt, und zwar auf die Wörter *in laetitia gentis tuae*.

Geschult an barocker „Figuren“lehre und romantischer Textdeutung durch Musik wird man natürlich gleich an Ausdrucksmöglichkeiten von *Freude*, *Freuden*, „figuren“ durch hohe Lage denken; wird aber beachten müssen, daß natürlich *Dominus* um einiges „höher“ stehen dürfte als die *laetitia* seines Volkes: Der gesamte Melodieverlauf erscheint auch rein musikalisch als sinnvoll, denn der abschließende Abschnitt, *ut lauderis ... tua*, geht wieder in die Tiefe der *finalis*; eine ästhetisch sinnvolle Gesamtplanung, die den initial typischen Anstieg als Kontrast zur folgenden Tieflage nutzt. Die ökonomische Seltenheit des Auftretens von „Maxima“ in dieser Melodie ist ästhetisch höchst wirkungsvoll.

Die semantische Deutbarkeit — im Sinne deklamatorischer Nutzung des Tonraums — in diesem Introitus wird aber noch stärker der Skepsis ausgesetzt, wenn man den vergleichbaren Anfang des Int. *Gaudete in Domino semper* betrachtet, denn da liegt der entsprechende

initiale Höchstton *b* auf dem Wort *semper*, woraus wohl niemand den Komponisten dieser Melodie zum Anhänger einer neuen mittelalterlichen Sekte der *Semperisten* machen will, die die Ewigkeit Gottes über den Charakter als *Dominus* setzen würden. Im Folgenden nochmals erreicht wird dieser Hochtton auf *modestia vestra* (und weiteren Wörtern), der absolute Höchstton *c* findet sich auf *Dominus prope est. Nihil solliciti sitis*. Natürlich, das funktioniert immer, und macht die „Methode“ so fragwürdig, läßt sich ein Grund finden, daß zu Anfang nicht etwa der *Herr*, sondern *immer* betont werden muß: Freut euch im Herrn immer, nicht nur jetzt im liturgischen Lied, sondern eben immer. Ist diese Qualifikation aber wirklich wichtiger als die Freude im *Herrn*? Daß man, auch ohne den Komponisten zum Nihilisten zu machen, wesentliche Gründe finden kann, *Nihil* zu betonen, ist klar — man sollte sich allerdings einmal die Frage stellen, welches Wort in diesem Introitustext man eigentlich nicht als besonders betontenswert hineindeuten könnte. Welches Wort (bzw. welche Silbe darin) auch immer mit Hoch- oder Höchstton versehen ist, wird man irgendwie semantisch begründen können, eine methodische Sicherheit, d. h. rationale Überprüfbarkeit ist ausgeschlossen. Und so bleibt das Problem, daß der Anfang dieses Int. *Gaudete*, der nun eine Entsprechung in AR besitzt, die die gleiche Disposition als auch für die Urfassung gültig bestätigt, rein musikalisch einen mit dem vorgenannten Int. *Memento nostri* vergleichbaren Effekt des Anfangs hat. Dabei erhält jeweils der Schluß des ersten, initialen Halbsatzes den Höchstton, so daß — sozusagen als ästhetischer Zweck — der folgende deutlich tiefer liegende Abschnitt in seiner Tieflage geradezu als Überraschung erscheinen, d. h. gehört werden, muß, ob der tonräumliche Kontrast nun auf durch Hochtton auf *Domine* oder *semper* gesungen wird:

AR

Greg

Gau- de- te in Do-mi- no sem- per:

Detailed description: This block shows the first phrase of the Introit. It consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The Gregorian staff shows a melodic line with square neumes on a four-line staff. The lyrics 'Gau- de- te in Do-mi- no sem- per:' are written below the Gregorian staff, with hyphens indicating syllables across notes. The AR staff shows a more complex rhythmic pattern with square neumes.

AR

Greg

i- te-rum di- co, gau- de- te:

Detailed description: This block shows the second phrase of the Introit. It consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The Gregorian staff shows a melodic line with square neumes on a four-line staff. The lyrics 'i- te-rum di- co, gau- de- te:' are written below the Gregorian staff, with hyphens indicating syllables across notes. The AR staff shows a more complex rhythmic pattern with square neumes.

AR

Greg

mo-de- sti- a ve- stra

Detailed description: This block shows the third phrase of the Introit. It consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The Gregorian staff shows a melodic line with square neumes on a four-line staff. The lyrics 'mo-de- sti- a ve- stra' are written below the Gregorian staff, with hyphens indicating syllables across notes. The AR staff shows a more complex rhythmic pattern with square neumes.

Daß die tonräumliche Disposition beider Fassungen identisch ist, ist klar; AR nutzt wie zu erwarten den Höchstton *c* im Gegensatz zur ökonomischen Verwendung von Greg zweimal, auch auf *hominibus*, wo Greg nur *b* erreicht (ein Ton, den AR hier nicht kennt): Die Gesamtanlage ist also identisch und der Urfassung eigen. Daß AR stärker mit ornamentalen Melismen arbeitet, entspricht dem Stil, läßt aber wieder die hier oft erörterte Frage stellen, ob man hier solche Ornamentenfreude schon der Urfassung oder erst einer späteren Entwicklungsstufe von AR zuordnen soll; dies gehört in die kaum endgültig zu beantwortenden Fragen, hat aber eine gewisse Bedeutung für die übergeordnete Frage, ob man (auch) Greg als redaktionelle Entwicklungsstufe aus der Urfassung ansehen kann: Ist es denkbar, daß Greg mehr oder weniger formelhafte Ornamentik ausgemerzt haben könnte, ist also eine dann wohl fränkische Umarbeitung denkbar, die den musikalischen Aufwand zu Gunsten einer klareren Disposition reduziert, Ornamente wegnimmt? Die immer wieder erkennbare Ökonomie im Umgang mit Extrema der Tonhöhe in Greg macht eine solche Hypothese jedenfalls nicht von vornherein absurd.

Es geht dabei natürlich nicht um einfache Ornamentierungen wie den Abstieg in AR auf *iterum*; das kann man wohl als reine Verzierung ansehen. Es geht z. B. um die Gestaltung des Anfangs, der in Greg den Tonraum deutlich, aber wenig aufwendig formt. Daß für AR nicht eine rein ornamentale Floskel vorliegt, zeigt der parallele Anfang des Int. *Exurge quare obdormis* in AR, der nämlich identisch ist, ohne daß damit eine übliche initiale Formel des 1. Tons in AR gegeben ist. Man wird hier von einem Zitat in AR sprechen können — was Greg nun wieder nicht kennt, obwohl der Beginn in tiefer Lage identisch ist (der folgende Ablauf ist in Greg wie AR nicht mit dem des Int. *Gaudete in Domino semper* zu vergleichen!).

Daß ein Redaktor die Ornamentik des Anfangs in diesem Int. für ästhetisch nicht passend oder schön empfunden haben könnte, ist denkbar, denn die dauernde Wiederholung des *climacus FED* erscheint nicht notwendig als besonders interessant. Eine Reduktion wie angedeutet ist also nicht als von vornherein undenkbar auszuschließen; und die Fassung von Greg ist mit ihrem langsamen, sozusagen von den Tieftönen aus gemessenen Aufstieg markanter als die für AR typische Reihung: *DC ECED DEF* ist eine auch funktional typische initiale Wendung zum ersten Gerüstton *F*, gleichzeitig aber auch als Aufstieg erlebbar, eben durch Bezug auf die Tieftöne — für die Melodieführung in AR ist das Erreichen der Töne kein ästhetisches Ereignis: Der Ton *F* ist nicht Ziel, sondern begegnet sofort; die für Greg typische Nutzung der Bewegungsdynamik, wie man das Erreichen von Zieletönen als Faktor der Melodiegestaltung beschreiben kann, fehlt (hier) in AR vollkommen. Insofern gibt es also ausreichend Gründe dafür, daß Greg eine reduzierende Redaktion einer hinsichtlich Ornamentik aufwendigeren, aber floskelmäßig ablaufenden Urfassung sein könnte — natürlich wäre ein umgekehrter Weg nicht undenkbar, ein Weg, der dann aber von den, dann ja vorauszusetzenden, Redaktoren von Greg ein geradezu restloses Vernichten der ästhetischen Stilmerkmale, des musikalischen Sinns von Greg bedeuten müßte, ein Aufheben des Sinns als eine Art „Zersingen“, was auch immer man darunter konkret verstehen wollte. Zumal bei ja stets vorauszusetzender Präsenz von Greg erscheint eine solche Interpretation, nur um die — angebliche — Abstammung AR aus oder von Greg behaupten zu können, nicht gerade

sinnvoll.

Für die angesprochene Ökonomie in Greg, die ästhetisch Voraussetzung für das Erleben der melodischen Bewegung ist, erscheinen auch die Vertonungsunterschiede von *in Domino semper* charakteristisch: Greg geht vom im vorangehenden Abschnitt „mühsam“ erreichten *F* nach oben, genau wie AR; allerdings kommt AR noch zweimal auf diesen Ton zurück, in der typischen „rollierenden“ Bewegung der Ornamentik von AR, *aGFGaGFGa ...*; sonst sind die Bewegungen in beiden Fassungen parallel. Die sinnvollste Arbeitshypothese zur Beurteilung der Relation beider Fassungen bleibt auch hier die Annahme einer beiden gemeinsamen Urfassung, die dann ansatzweise oder gerüstmäßig rekonstruierbar erscheint — konkretisierbar dagegen kaum —, wenn beide Fassungen in solcher Weise übereinstimmen.

Die Parallelität von *iterum dico* ist klar; wenn AR auf *gaudete* die Tonika bereits erreicht, dürfte dies ebenfalls den angesprochenen Unterschied zwischen Greg und AR betreffen: Greg spart sich das Erreichen des Tieftons sozusagen bis zuletzt auf. Von Interesse könnte der Unterschied des Schlusses auf *gaudete* sein: Greg kadenziiert eindeutig, der syntaktischen Struktur entsprechend, AR könnte eher überbinden, bzw. den Schluß durch einen angehängten *Binnenjubilus* an den folgenden Abschnitt anbinden — man könnte an eine Pause nach der *Anfangsflexa ED* denken. Es muß sich also bei der Gestaltung in AR nicht notwendig um eine bewußte Variante in Hinblick auf einen Abschlußton einer Kadenz handeln; man kann auch hier beide Fassungen als parallel sehen, was für den Anschlußteil, *modestia ...* erst recht gilt (der mit dem gleichen Ton beginnend die Identität auch der „tonalen“ Disposition an dieser Stelle verbürgt). Greg gliedert klarer, das viermalige *D* betont die Tonika so deutlich, daß Schluß als Kadenz und Anfang als Initium unüberhörbar sind. Vielleicht ist es also auch nicht von vornherein undenkbar, daß derartige Gründe einer Reduktion in der angedeuteten Weise als redaktionelle Reaktion auf eine AR hierin näherstehende Urfassung in Greg existiert haben könnten — wenn man, was Verf. nicht tut, eine solche Diskussion überhaupt oder wenigstens schon jetzt für durchführbar und überhaupt sinnvoll hält, was erst recht für die Annahme einer genetischen Relation beider Fassungen zueinander gilt: Diese Frage dürfte zumindest erheblich verfrüht gestellt sein, wenn sie überhaupt sinnvoll ist — zunächst wäre eine vollständige Erfassung aller Relationen, auch im Kleinbereich und Versuche einer Klassifizierung notwendig, ehe man, wenn man dies unbedingt will, entwicklungsmäßige Fragen stellen kann. Wenn Greg die Tonika noch auf *modestia* wiederholt, muß dies gegenüber AR nicht nur eine auch sonst zu beobachtende Möglichkeit sozusagen der Anbindung eines Sprunges an den vorangehenden Ton bedeuten, sondern könnte auch eine bewußte Betonung eben der *finalis* als Anfangston an dieser *incisio* sein²⁷⁶.

Kann man im Int. *Gaudete in Domino semper* also nur bestätigen, daß der von unten erreichte, dann aber nicht zur Rezitation auf der Quint in dem folgenden Abschnitt führende Hochton *b* den ersten Teilsatz abschließt, also semantisch nur mit einiger Mühe und vor allem Willkür als deklamatorische Betonung im angesprochenen Sinne zu erklären wäre, so fällt im Int. *Exsurge, quare obdormis, Domine* gar das völlige Fehlen des für den 1. Ton charakteri-

²⁷⁶In St. Gallen ist der Ton „lang“, in Metz kurz (diese Kürzel immer in Bezug auf das *Graduale triplex!*).

stischen *b* als Hochtöne auf — in Greg wird sogar nur einmal der Ton *c* erreicht, ersichtlich als Vermeidung des Tons *h/b*; *Domine* erreicht zwar ebenfalls den Hochtöne des betreffenden Abschnitts, d. h. der initiale Aufstieg dauert ziemlich lange, im Folgenden wird aber weiter auf der Quinte *a* rezitiert, *Domine* erscheint also nicht gerade hervorgehoben. In Greg findet man eine sehr ausgedehnte Nutzung der drei Gerüsttöne als Anfangsgestaltung des insgesamt zwar textlich umfangreichen, musikalisch aber nur wenig Aufwand aufbietenden Introitus; diese Ausdehnung ist aber ausweislich der Parallele in AR offensichtlich Merkmal der Vorgabe, also beiden Fassungen gemeinsam: Diese Disposition des gesamten initialen Abschnitts wird aber nur in Greg sozusagen gerüstmäßig hörbar, aber auch die wesentlich größere Beweglichkeit von AR macht deutlich, daß jeder der drei Teile dieses Initium hinsichtlich der jeweiligen unteren und oberen Grenzen im Tonraum „aufsteigt“²⁷⁷. Insgesamt ist in Greg die Melodie weitgehend von Rezitation bestimmt. AR dagegen zeigt wieder eine wesentlich stärkere Melismatik und damit verbunden melodische Beweglichkeit, die allerdings weitgehend an die gleichen Gerüsttöne gebunden erscheint. Von Interesse ist hier die erwähnte Identität der Initialwendung (in AR), weil sie keine sozusagen exemplarisch typische Formel des 1. Tons in AR darstellt, was Greg nicht kennt. Die einfachste Erklärung wäre die, daß AR hier in einer späteren Entwicklungsphase eine Angleichung der Anfänge, eben ein musikalisches Zitat komponiert hat, das den ursprünglichen, einfacheren, vielleicht hier einmal in Greg eher erhaltenen Anfang verdrängt haben könnte:

AR

ur-

Greg

Ex- sur- ge, qua- re ob-dor- mis Do-mi-ne?

Man wird in Greg die Hochlage von *Domine*?, d. h. das Fehlen einer Kadenzbewegung nach unten bei syntaktisch eindeutiger *incisio* eher als Ausdruck der Frage, denn als deklamatorische Hervorhebung bewerten können; man müßte sonst ja alle vergleichbaren Hochtöne

²⁷⁷Ein Vergleich der Varianten in der Überlieferung von AR, s. Turco, l. c., S. 62, gibt einen Hinweis, wie eine Klassifikation von sozusagen ornamentalen Varianten aufgestellt werden könnte; das berühmte Programm des die Stagnation heutiger mediävistischer Musikwissenschaft um mindestens dreißig Jahre Entwicklungszeit überragenden musikwissenschaftlichen Mediävisten M. Haas, scheint, wie oben bemerkt, aus irgendwelchen höheren Gründen diese Möglichkeit nicht „eingebaut“ zu haben, hier muß man also noch selbst suchen, um z. B. zu finden, daß einmal die Neumierung, d. h. die spezifische Zerlegung in Einzelzeichen in oder für AR tatsächlich nicht (mehr?) wesentlicher Teil der Zeichenbedeutung zu sein scheint, daß ein *torculus* statt einer *clivis*, eine *clivis* mit Tonwiederholung *hha* vielleicht eine, aber nicht wesentliche, Betonung einer einfachen *clivis ha* sein kann, nämlich als Abschluß der Folge *aGa ha hha*; es wäre sicher unterhaltsam, ein entsprechend „vages“ Klassifizierungsprogramm zu formulieren, das z. B. musikalische Gestalten auch transpositionsinvariant erfassen kann; dazu allerdings bräuchte man ein bisschen an *fuzzy logic* und *neuronal nets*, würde aber sicher weiterführende Ergebnisse auch zur musikalischen Mustererkennung erhalten können; aber die Anwendung von *AI* ist halt doch ein bisschen komplizierter als einfache Suchprogramme — was man da wohl in dreißig Jahren haben wird!

entsprechend deuten, und daß *quare* oder *oblivisceris* u. a. wirklich vergleichbare Vertonungen bedeuten sollten wie *Domine* kann sich Verf. jedenfalls nicht leicht vorstellen. Will man nicht die Notierung auf *Exurge* in AR als Fehler bewerten — um eine Übereinstimmung mit dem Anfang des Int. *Gaudete* in größerer „Länge“ postulieren zu können²⁷⁸ —, so wird man die Identität des Anfangs nicht einfach als *vereinheitlichende* — mit wohl nur einem anderen Introitus! — (angebliche) redaktionell neukomponierende Interpretation von Greg ansehen können, der Unterschied zum Anfang des Int. *Gaudete* in AR beginnt im Int. *Exurge, quare* in AR eben bereits auf *Exurge*, wie in der Anmerkung angemerkt. Man muß also an eine, von der Gestalt von Greg völlig unabhängige Art des rein musikalischen, mehr als nur ornamentalen „Zitats“ denken müssen; daß Greg eine redaktionelle Umänderung einer AR hinsichtlich dieser Gleichheit näher stehenden Urfassung gewesen sein könnte, und zwar eine Individualisierung, ist aber auch nicht völlig auszuschließen, denn die für AR charakteristische Bewegung *FEDC* kommt auch in Greg, allerdings verteilt auf zwei Silben, vor. Daß die Urfassung hier also die Identität des Anfangs entsprechend AR gehabt haben könnte, ist auch nicht von vornherein einfach auszuschließen — die Einfältigkeit des initialen Melismas in AR, also der „zitierten“ Floskel, *FED FEDC DFED C*, muß nicht dem Stilgefühl von Greg entsprochen haben. Daß die gleiche Floskel schon die Urfassung gehabt haben könne oder müsse, ist also trivialerweise nicht zu sagen; eine „Reduktion“ an dieser Stelle durch Greg wäre eben auch nicht undenkbar.

Die Erklärung könnte natürlich auch „umgekehrt“ verlaufen, mit gleicher Plausibilität (und damit „Ambivalenz“): AR könnte sich ja von einer Gestalt wie sie Greg vielleicht „noch“ näher an der Urfassung überliefert, zu seinem „Zitat“ angeregt gesehen haben; und tatsächlich läßt sich AR insgesamt, d. h. in Hinblick auf den gesamten Introitusverlauf durchgehend als eine ornamental aufwendiger gestaltete Fassung des in Greg deutlicher erkennbaren Gerüsts bzw. eines musikalisch wesentlich weniger aufwendigen Ablaufs verstehen, wobei die größere Beweglichkeit von AR zum Schluß des Zitats sogar zu einer Erweiterung des Tonraums führt. Gerade hier wäre eine Interpretation von AR als Auszierung des in Greg nicht oder wesentlich weniger ausgezierten „Urgerüsts“ sinnvoll — nur sagt dies nichts darüber, daß oder ob AR aus Greg oder eben einer gemeinsamen Urfassung abzuleiten wäre: Auch hieraus ergibt sich nichts für die Hypothese genetischer Relation beider Fassungen.

Man kann in diesem Fall — und, leider, läßt er sich nicht einfach verallgemeinern — natürlich weiter spekulieren, ob die Relation beider Fassungen hier die Breite der *oral tradition* Vagheit²⁷⁹ widerspiegelt, d. h. die Ornamentierung von AR eine Möglichkeit der

²⁷⁸Wie die Parallelen in Turcos vorbildlicher Ausgabe, S. 30, zeigen, ist die Überlieferung in AR eindeutig, so daß der Unterschied beider Int. in AR nur in der Lage des *scandicus praepunctatus C EFGFE* im Int. *Exurge* bzw. *C DEFED* im Int. *Gaudete* besteht, Ausgangston und Anschluß sind wieder identisch; dennoch besteht das Problem, daß hier ja auch eine bewußt so geplante, vielleicht aus der Grundfassung abzuleitende Variante vorliegen könnte: Der so erreichte Höchstton *G* (im Int. *Exurge*) steht hier, in AR, in Relation zum folgenden *a*, dem dann wieder der Ton *h* als nächster jeweiliger Höchstton folgt; diese Anlage ist nicht einfach als irrelevant anzusehen oder zu hören!

²⁷⁹Das Dilemma, das sich aus der doch weitgehend festen Überlieferung von Greg (und AR) und der Tatsache ergibt, daß vollständige, zu dem noch adiastematische, Neumierungen erst lange nach Rezeption und eventueller Redaktion der liturgischen Melodien im Frankenreich erhalten sind, al-

Ausführung der in Greg so viel einfacher überlieferten „Gerüstmelodie“ darstellen könnte — eine Generalisierung ist übrigens ausgeschlossen, denn in anderen Fällen sind die Unterschiede viel zu groß, um in solcher Weise gedeutet werden zu können. Weil die Relation nicht ganz häufig ist, sei hier der Rest des Int. *Exsurge, quare obdormis* zitiert:

AR

ur-

Greg

Ex-sur- ge et ne re- pel- las in fi- nem:

so nur eine mündliche Weitergabe und schon Entstehung der Melodien gegeben war, hängt, wie bereits angedeutet, allein davon ab, welche gedächtnismäßige Leistungsfähigkeit man mittelalterlichen Musikern der Liturgie zuerkennen will: Wie Notker in der Anekdotensammlung zu Karl d. Gr. bestätigt, hat es Ausnahmebegabungen (auch verbunden mit entsprechender „Virtuoseneitelkeit“) gegeben — und natürlich darf gefragt werden, warum musikalische Begabungen nicht auch in einer nur und dezidiert vokal, mündlich (und bekanntlich mit harten Strafen) arbeitenden Musikkultur existiert haben können, und zwar in einer solchen „Dichte“, daß eine so genaue Weitergabe möglich war — die im 36. *Ordo Romanus* übermittelte Bemerkung zu den Gliedern der *schola cantorum* ist nicht gerade ein Beleg dafür, daß man musikalische Hochbegabungen leichtfertig hätte übersehen können: *In qualicumque scola reperti fuerint pueri bene psallentes, tolluntur inde et nutriuntur in scola cantorum ...*, ed. Andrieu IV, S. 195 — daß ein solcher Brauch nicht durchweg bestanden haben sollte, die Auswahl nämlich der für die spezifische Aufgabe spezifisch Begabten, ist nicht einzusehen; auch die Stellung eines *archicantor* in Rom ist nicht einfach ein, vielleicht mit Pfründen versehene, hinsichtlich Tätigkeit merkmalloses Amt, sondern, wie Beda am Beispiel des *archicantor Iohannes et abbas monasterii beati Martini* in Länge ausführt, ein spezifische musikalische Begabung und Bildung voraussetzendes Amt; nur deshalb muß der 66 jährige die Aufgabe einer Reise nach England unternehmen und dort noch vielseitig, sogar *viva voce* unterrichten (wo das zu finden ist, sei dem Leser als einfache Übungsaufgabe überlassen; erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an *Putta*): Wie auch heute wohl kaum ein Vertreter und natürlich auch Vertreterin des Faches Musikwissenschaft sich als gleichwertig mit Mozart darstellen würde (wenigstens ist das zu hoffen), so sollte auch niemand sich hinsichtlich musikalischer Begabung einfach mit, unbekanntem, *magistri cantandi* — so Beda — des Mittelalters, ja auch des frühen Mittelalters, messen, d. h. seine eigenen betreffenden Fähigkeiten einfach als allgültigen Maßstab setzen.

Hinsichtlich einer, allerdings zusätzlich das Hilfsmittel des Instruments nutzenden — was „der“ Westen erst im Gefolge der Karolingischen Renaissance von der Antike gelernt hat —, aber auch ohne Notation schaffenden wie überliefernden parallelen Musikkultur des Mittelalters, die offenbar zur Weitergabe immer identischer Melodien fähig war, kann man aus dem einschlägigen Kapitel im 4. Band des Beitrags *Musik als Unterhaltung* des Verf. Einiges, nicht ganz Unwichtiges für so tiefe Kategorien wie *Werk* oder *Komponist* oder sonst solche Dinge erfahren, womit man sich auch viel spekulatives Reden über solche Dinge ersparen könnte.

AR
Greg
qua-re fa-ci-em tu-am a-ver-tis,

AR
Greg
ob-li-vi-sce-ris tri-bu-la-ti-o-nem no-stram?

AR
Greg
Ad-hae-sit in ter-ra ven-ter no-ster:

AR
Greg
ur-
Ex-sur-ge, Do-mi-ne ad-iu-va nos, et li-be-ra nos.

Die nicht allzu häufig auftretenden Unterschiede wesentlicher Art — z. B. die höhere Lage des Schlusses im ersten Zitat, der Unterschied der Lagenverteilung auf *Adhaesit in terra* und die höhere Lage von AR auf *oblivisceris ...*²⁸⁰ — lassen AR tatsächlich insgesamt „nur“ als

²⁸⁰Auffällig ist im Ganzen, daß Greg in Vergleich mit AR gesehen geradezu auffällig höhere Töne vermeidet, wie z. B. auch auf *et ne repellas*, wo Greg nur auf betonten Silben, also als Akzentbeachtung durch Aufstieg, die Rezitationslage von AR erreicht; verwiesen sei auch auf *quare faciem* wo Greg eben nicht den Gang nach oben „mitmacht“. In Hinblick auf die totale Vermeidung des Tones *h* in Greg, also des Tones, den AR als wie so oft sehr häufig erreichten Höchstton nutzt, ist auch deshalb auffällig, weil an der einzigen Stelle, hinsichtlich der in Greg eine Parallele zu AR besteht, Greg eben nicht *h*, sondern *c* bringt, also *Fa aca Ga a* auf *oblivisceris*, wo AR *F Faha ha aGa* singt. Hat man hier eine, vielleicht ein Entwicklungsstadium darstellendes Stilmerkmal in Greg, das Probleme mit *h* oder vielleicht ja auch einem gemeinten *b* hatte; ein Merkmal, das klar für Greg nicht allgemein anzusetzen ist.

Betrachtet man die Folge, also *quare faciem tuam*, so fällt auf, daß Greg jeweils einen Ton unter AR steht, „bis“ auf der Schlußsilbe der gleiche Ton, *F*, erreicht wird; die „Ausweichung“ nach *D* in

reiche Ornamentierung eines in Greg vielleicht eher erhaltenen Grundgerüsts erscheinen: Daß Greg hier im Ganzen eine konsequente wie durchgehende Reduktion einer AR nahestehenden Urfassung oder gar von AR selbst sein könnte, wird man auch nicht für wahrscheinlich halten: Dann würde man eine eigene, vielleicht auf bestimmte Stellen konzentrierte vergleichbar aufwendige musikalische Gestaltung erwarten. Auffallend ist übrigens, daß die Melodie das dreimalige *Exsurge* weder in AR noch in Greg zu einer (auch) musikalischen „Assonanz“ nutzt — ein Zeichen archaischer Entwicklungsstufe (beider Fassungen)? Man kann, und muß, also auch das Merkmal musikalisch ungenutzt bleibender Möglichkeiten für musikalische „Reim“bildungen in den Texten beachten, um eine Bewertung solcher „Symmetrien“

Greg ist als typische Vorbereitung des Akzents zu bewerten, *faciem tuam*, *F* ist der wesentliche Ton. Warum Greg hier nicht *E* nimmt, wird man kaum erklären können, es sei denn, daß das Auftreten des Halbtons als besonderes Ereignis auch besonders ökonomisch gestaltet werden sollte, man beachte die vorausgehene Kadenz wie auch den ornamentalen *porrectus FEF* auf *tuam*. Außerdem geht Greg mit der Verschiebung um einen Ton nach unten ja noch weiter, wie die Verwendung des Tons *C* auf *avertis* zeigt; zusätzlich liegt eine „dynamische“ Parallele zu *tuam* vor, auch in der Weiterführung. Warum sollte ein — angeblich — aus Greg entstandenes AR nicht auch hier, wie schon zu Anfang ebenfalls die tiefe Lage nutzen? Wenn dies nicht geschieht, bzw. sinnvoller und objektiv gesprochen, wenn dieses Merkmal der Melodie von Greg nicht in AR auftritt, also keine Gemeinsamkeit vorliegt, wird man die Vermutung haben dürfen, daß auch Greg sehr wohl auch hier eigene Gestaltungsfaktoren gegenüber der anzunehmenden Urfassung kennt, selbst in dieser in Greg doch auffällig einfachen Melodie.

Die Frage nach dem Tiefstton betrifft auch den Umstand, daß im weiteren Verlauf Greg diesen Ton etwas später als AR aufweist, AR bringt ihn auf *adhaesit in terra*, Greg dagegen auf *adhaesit in terra*, zudem in beiden rhythmischen Notationen als lang. Das Grundgerüst ist offenbar identisch. Tiefdenkende Semantiker werden sicher hier daran denken, daß die Tieflage durch das Verharren des *venter in terra* ausgelöst sein müsse, offen muß dann aber bleiben, warum in Greg auf *avertis* und zu Anfang ebenfalls dieser Tiefton erreicht wird, zu Anfang vielleicht, weil *exsurge* ja nur *aus der Tiefe* nach oben gesungen werden „kann“ — nur, sehr nach oben geht es mit diesem Wort ja nicht, was dann aber durch die Lage von *Domine* erreicht wird, der Deutungsmöglichkeiten sind also viele. Von größerem Interesse ist aber der Vergleich der beiden Fassungen, der für AR das Prinzip der Vorbereitung der melodischen Akzentbeachtung durch vorausgehendes Tiefergehen, zudem in einer quasi initialen Wendung, für Greg aber offenbar ein gewisser Abschluß, eine Quasikadenz, wesentlich sein dürfte, also eine andere Nutzung der textlichen Vorgabe, die an sich ja keinen Einschnitt ergibt: *Adhaesit in terra venter noster* ist ein zusammenhängender Satz. Vielleicht kann man die Gestalt in AR also noch als aufwendige insgesamt initiale Gestaltung von *Adhaesit in terra* ansehen, d. h. eine Gestaltung, die den ersten und den zweiten Akzent zur Generierung von melodischer Bewegung nutzt, denn *sit in* kann als Unterbrechung eines zugrundeliegenden Rezitativs verstanden werden. In Greg liegt die gleiche Disposition vor, nur wird mit der „Versetzung“ — hier soll keine Vorentscheidung für eine genetische Relation getroffen werden, das bedeuten die Anführungszeichen! — des Tiefsttons unüberhörbar eine Art Vorkadenz gestaltet, eine auch durch den Quartsprung herausgehobene melodische Bedeutung dieses Tons, des Subtons der Tonika. Man wird dies als Kadenzgestaltung in der Weise deuten können, daß die dann auf der Tonika, mit bekannter Wendung, erfolgende eigentliche (Binnen)Kadenz zweiteilig, wenigstens „tonal“ in einer Art *ouvert-clos*-Bildung gestaltet wird; selbst in einem so einfachen Stil der Vertonung ist nicht unwahrscheinlich, daß Greg nach eigenen Prinzipien gestaltet, hier der Nutzung des Prinzips der Relation von tonal aufeinander bezogenen Abschnitten. *Adhaesit in terra* gestaltet auch rahmenhaft den Abstieg, *venter noster* ist dann die eigentliche Schlußbildung.

Der Schlußabschnitt, *Exsurge*, ist demgegenüber in beiden Fassungen erstaunlich parallel, so daß die Vermutung jeweils eigener Gestaltung einer vergleichbaren gemeinsamen Vorgabe in AR und Greg davor keine unbrauchbare Hypothese darstellen dürfte.

insgesamt erhalten zu können.

Greg ist, wie angesprochen, in der Gestaltung des ersten Abschnitts konsequenter als AR, wenn in Greg der erste Teil deutlich auf die *finalis* bezogen ist, und nicht weiter als Sekund nach unten und Terz nach oben reicht, die folgende Episode, *quare obdormis*, einfach in Tieflage rezitiert wird (mit Akzentbeachtung), und dann erst der Aufstieg zur *tuba a* erfolgt; der ornamentale Reichtum von AR führt zu größerem Ambitus, besonders deutlich z. B. auf *quare obdormis*, wo die Rezitation Grundlage bildet, ornamental aber bereits die *tuba* erreicht wird, und schließlich *Domine* noch einen Ton darüber hinausreicht — allerdings wird man keine dieser „Erweiterungen“ des Ambitus als selbständige, strukturelle Merkmale ansehen können, es handelt sich klar um aus der stärkeren Ornamentik entstehend notwendige größere Beweglichkeit. Die Ausrichtung von Greg an der Psalmodie wird übrigens auch deutlich an der „Gegenbewegung“ vor dem Aufstieg zu *Domine*: Der Akzent wird durch Bewegung von unten her musikalisch berücksichtigt. Dies kann man als eigenständige Bildung von Greg ansehen, denn AR schließt das da ornamentierte Rezitativ durch einfachen Schlußton, eben den des Rezitativs, die gegebene Tonhöhe, die so etwas wie einen Einschnitt gegenüber der Bewegung kennzeichnen oder ausdrücken konnte.

Die Stelle, an der die Versionen deutlich unterschieden sind, die verschiedene Rezitation auf *et ne repellas* läßt die Frage stellen, ob hier AR eine individuelle Gestalt nahe der älteren Fassung zeigt, und Greg sekundär tonal „korrigiert“, oder eine andere Relation bestehen könnte. Bemerkenswert ist nun, daß AR hier „zitiert“, zunächst den Anfang auf *exurge*, der sich als Formel z. B. im Int. *Rorate caeli* findet, also eine „allgemeinere“ Formel, an die sich jedoch eine offenbar eher individuelle Zitierung anschließt: Bis auf die Ausdehnung der Rezitation findet man die Wendung auf *et ne repellas in finem* auch im Int. *De ventre matris* auf *Dominus nomine meo*²⁸¹; immerhin findet man in Greg eine Entsprechung, wenn auch, vom Schluß her gesehen in geringerem Umfang, auf *nomine meo*²⁸². Weil es sich dabei in Greg um eine häufiger auftretende Formel handelt²⁸³, und diese Formelgleichheit in AR keine Entsprechung besitzt²⁸⁴, dürfte die Bestimmung einer genetischen Relation — für den, der nur die Möglichkeit einer solchen Relation sehen kann oder will — beider Fassungen aus einem so primitiven Ansatz wie *Vereinheitlichung* durch gleiche Formeln heraus erhebliche Probleme machen²⁸⁵.

²⁸¹Daß diese Bewegung nicht insgesamt individuell war, ergibt sich — in AR — z. B. aus dem Int. *Rorate caeli* auf die Wörter *germinet salvatorem*, also syntaktisch und hinsichtlich des Verstemtes an anderer Stelle: Das Melisma ist identisch mit dem auf *repellas in*.

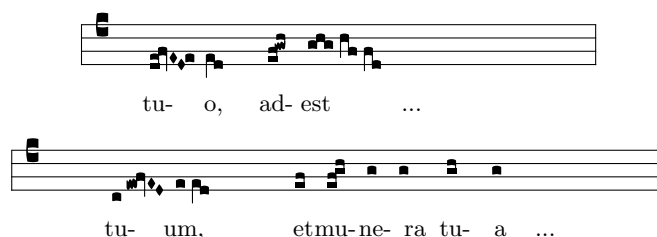
²⁸²Diese Wendung gibt es auch affinal nach oben transponiert, z. B. im Int. *Factus est Dominus* auf *in latitudinem* (ohne „Reim“ mit dem Schluß) — Einschub wegen Akzentlage — eine Parallele für dieses „Zitat“ gibt es in AR nicht.

²⁸³Vgl. etwa im Int. *Gaudete in Domino* auf *dico gaudete*.

²⁸⁴Dies fällt gerade im Fall des Int. *Gaudete* auf, denn in AR entnimmt der Int. *Exurge* ja den Anfang von *Gaudete*!

²⁸⁵**Ein paar Beispiele für musikalische „Reime“ in Greg** So findet sich etwa im Int. *Dicit Dominus: Sermones* in Greg ein „Reim“ zur typischen Schlußformel (im betrachteten Int. *Exurge* am Schluß auf *libera nos*), die AR (zusammen mit anderer Tonart, nämlich *E* statt *D*, in Greg, als *finalis*) nicht kennt (es wird in AR allerdings auf *super* ansatzweise eine Formel wiederholt, die auf

*tu*o begegnet — also an syntaktisch nicht vergleichbaren Stellen, eine Parallele zum musikalischen „Reim“ in Greg besteht also eindeutig nicht). Von Interesse ist hier, daß neben dem angesprochenen musikalischen „Reim“ zwischen Binnenschluß und Vollschluß noch eine, melodisch fast identische Schlußbildung zu finden ist, die textlich „reimt“, nämlich *de ore tuo adest enim nomen tuum* (Semantiker mit Tendenz zu höherer Tiefsinnigkeit könnten zwar nicht finden, daß der „Reim“ zwischen Halbschluß *ore tuo* und Vollschluß *altare meum* deshalb gewählt sei, weil das Possesivpronomen in beiden Fällen auf den Gleichen bezogen wäre, sie könnten aber wohl die Schlußfolgerung ziehen, daß damit eine ganz besonders enge Verbindung zwischen *Du* als Mensch und *Ich* als Gott rein musikalisch ausgedrückt werden sollte; vergleichbare Mystifizierungen findet man in der neueren Literatur zu Hildegards Melodien, worauf an anderer Stelle, leider mit dem Resultat völliger Unbrauchbarkeit eingegangen wird — der oft völlige Mangel an musikalischem Gefühl kann durch ein Ausweichen in nun wirklich tiefstsinngigste Textdeutungen bedauerlicher Weise nicht wettgemacht werden). Die Neumen sind allerdings silbisch etwas anders verteilt:



Darf oder soll man solche Unterschiede in Gleichheiten als bewußte Varianten, als zufällige Ähnlichkeiten oder als Ausdruck der so schwer eingrenzbar Vagheit nach Art der *oral tradition* Lehre *strictioris observantiae* ansehen? Die melische Gleichheit dürfte ja wohl auch dem Komponisten und den Sängern aufgefallen sein, so daß man die erste Antwort nicht einfach als absurd verwerfen kann, wenn er nicht zufällig von den Postulaten strengster *oral tradition* Lehre erfahren hat, daß also das, was dem modernen Betrachter (wenn er schon nicht Hörer sein können sollte) als gleich auffällt, dem damaligen Sänger völlig unbekannt geblieben sein müsse; nur, warum komponiert er dann so eindeutig identisch — als ästhetischen Effekt wird man die Ähnlichkeit hören müssen, will man nicht radikal totale Unmusikalität zum Maßstab der Beurteilung älterer Musik machen; manche neueren Beiträge scheinen diese Grenze weit überschritten zu haben.

Ebenso unterhaltsam, nun aber mit einer wirklichen Wiederholung, allerdings in anderer Weise „verändert“ ist das Auftreten der gleichen Formel, also eines Binnen„reim“s mit dem Schluß im Int. *Laudate pueri* in Greg, wo bekanntlich der Halbschluß *Domini* mit dem Schluß, *laetantem* identisch, nur um eine Terz transponiert erscheint — ein Terzversehen oder doch ein Zeichen für die nicht zu bezweifelnde Fähigkeit auch der Komponisten von Greg, Melodiegestalten zu transponieren? Denn warum sollte diese Zeit nicht die melische Gestalttransposition gekannt haben, ohne Notation? Auch hier kennt AR diese Gleichheit natürlich nicht, schon die Typik der Schlußformel der, wieder auf die *finalis E* bezogenen anderen Melodie läßt dies nicht zu.

Der „Reim“ in Greg erscheint ästhetisch besonders effektiv, weil er zusätzlich nochmals, nämlich auf *Dominum* auftritt, als Abschluß des ersten Teilabschnitts, da jedoch in „richtiger“ Lage. Die ästhetische Wirkung einer „Reimfolge“ — in Bezug zum Schluß rein musikalisch — unter Nutzung der Transposition der gleichen Wendung ist aus der Gesamtplanung leicht erklärbar, insbesondere wenn man die rasche Durchmessung des Oktavambitus im vorletzten Abschnitt hört oder betrachtet, auf *in domo matrem*: Der Schluß nutzt nicht nur den Tiefstton, sondern erreicht auch den Höchstton, der

nur einmal auftritt. Man kann leicht erkennen, wie dies in Bezug auf die Gesamtdisposition geplant ist — ein großartiger Entwurf, dem AR nicht einmal einen musikalischen „Reim“ zwischen *Dominum* und *Domini* entgegenzustellen hat — ein deutlicher Beweis für eine — angebliche — direkte Abstammung AR aus Greg? Aber sicher wird man auch außermusikalische Assoziationsmöglichkeiten in Fülle finden können, die, für die Hörer der Zeit völlig unbegreiflich, theologische „Verklammerungen“ herstellen, die einem Leser den wissenschaftlichen Atem rauben; nur, rational erscheint eine solche Methode nicht.

Daß auch die *Communio* diese Formel nutzt, ist zu erwarten; ein ästhetisch besonders auffälliges Beispiel, das dem eben genannten genau entspricht, findet man in der *Comm.* *Et si coram*, wo der Text gegenüber der *Vulgata* leicht verändert erscheint, weil er im — „endgültigen“ — Text der *Communio* eine Art „Reim“litanei auch musikalisch nutzt, bzw. die musikalische Möglichkeit die Textgestalt geformt hat. In der *Vulgata* lautet der Text (*Lib. Sap. III, 4 – 6*; zitiert werden nur die in der *Comm.* benutzten Stellen): *Et si coram hominibus tormenta passi sunt, ... Deus tentavit eos: ... tamquam aurum in fornace probavit illos, et quasi holocausti hostiam accepit illos.* In AR liest man den gleichen Text, nur statt des letzten *illos* notiert AR *eos*; in den *Sextuplex* Hss. liest man in *Compiègne ... eos ... eos ... illos*, in *Corby illos ... eos ... illos*, also auch nicht die Fassung der *Vulgata*; es herrscht ein gewisses, semantisch nichtssagendes Durcheinander, denn die Wörter sind beide zweisilbig und haben im Kontext keine unterschiedliche Bedeutung. Nur die nach dem *Graduale Triplex* offenbar „endgültige“ Version in Greg singt *... eos ... eos ... eos*; daß dies keine Regulierung sein sollte, nämlich nach dem ersten Auftreten des Pronomens, wird wohl niemand behaupten wollen — die Durchsetzung von Vorstellungen der „dogmatischen“ *oral tradition* Vagheit wird man in Berücksichtigung des Umstands, daß der Text der *Vulgata* durchweg notiert existiert hat, wohl nicht in Betracht ziehen wollen. Also bleibt nur ein Blick auf die Noten — der Grund, hier so ausführlich auf solche Dinge einzugehen: Und da findet man, bezeugt durch Metz wie durch St. Gallen (bzw. natürlich Einsiedeln), was die, denen das Erlanger Archiv zugänglich ist, sicher wesentlich besser fundieren können, daß der Komponist durchweg die gleiche Schlußformel verwendet, also dem „Tiradenreim“ eine „Tiradenformel“, oder ein dreifacher musikalischer „Reim“ entspricht — wobei der Komponist wieder wie oben angesprochen das Prinzip einer Abwechslung durch Transposition anwendet, die Formel erscheint auf *D*, auf *F* und auf *D* (trivialerweise). Daraus schließen zu wollen, daß es sich bei den Gestaltern einer solchen Form nicht um Komponisten handele, fällt ebenso schwer wie die Annahme, die Gestalter hätten feste musikalische Formen nicht als solche gekannt, d. h. die angesprochenen musikalischen „Reim“identitäten seien nur Zufall; wenn sie die Formeln schon bewußt und im Sinne sinnvoller Formgebung transponieren können, dann wird man auch diesen Gestaltern die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung zugestehen müssen, also die Fähigkeit, identische melodische Gestalten als solche zu erkennen und vor allem zu denken, was man ja vielleicht sogar als allgemein menschliche, musikalische Fähigkeit voraussetzen darf, denn schon die „alten“ Griechen (und natürlich Griechinnen, an die man, wenigstens als Mann, allerdings lieber in jüngerem Alter florierend denkt) haben ihr Tonsystem auf dieser Gestaltbildungsfähigkeit des menschlichen Hörens aufgebaut.

Es kommt noch eine Beobachtung dazu: In Metz ist die angesprochene musikalische „Reim“identität in den Neumen eindeutig, in St. Gallen dagegen begegnet zum Schluß eine etwas „verzierte“ Fassung, nämlich die „Besetzung“ des ersten *E* durch ein *quilisma*: *DEFEDE ED* lautet die „normale“, auch die anderen *Introitus* und *Communiones* betreffende Fassung, *DÉFEE ED* die andere; so wenigstens muß man den Schluß in St. Gallen wohl rekonstruieren, denkbar wäre auch *DÉFEF ED* — natürlich bedürfte dies einer weiteren Überprüfung anhand mehrerer Hss. Allerdings ist die Formel

als Schlußformel so geläufig, daß der Notator von St. Gallen (d. h. hier Einsiedeln) nicht zufällig eine etwas andere Schreibung gewählt haben kann, sondern bewußt eine Veränderung bei an sich gleicher melodischer Bedeutung gestaltet hat, einen musikalischen „Reim“ mit bewußter Variantenbildung sozusagen; angesichts von Metz potentiell ein individueller Gestaltungsakt, in Hinblick auf den Schluß der Comm. *Panis, quem* vielleicht aber auch nur eine unvollständige Schreibung; dies mögen klügere Köpfe entscheiden.

Wesentlich ist aber hinsichtlich der Relation von AR zu Greg, daß AR diesen dreifachen, ja überhaupt einen „Reim“ nicht kennt, obwohl der Text von AR wenigstens zu einem musikalischen Doppel„reim“ Anlaß gegeben hätte, ersichtlich ebenfalls nicht gerade ein Beweis für die These einer — angeblichen — direkten Abstammung AR aus Greg; von Interesse ist auch die Frage, ob der dreifache „Reim“ Folge einer textlichen Angleichung war, oder ein „umgekehrter“ Weg vorliegt, und schließlich, wann dies geschehen sein kann, wenn die zwei (vollständig „textierten“) Versionen der *Sextuplex* Hss. diese textliche Angleichung (noch?) nicht kennen.

Eine weitere, ästhetisch sinnvolle Nutzung einer verwandten Form dieser Formel findet man im bereits genannten Int. *Suscepimus, Deus*, wo wie angesprochen die Wendung auf *in medio templi tui* im vorletzten Abschnitt wiederholt wird, aber mit einer Art *ouvert-clos*-Effekt, der selbst wieder die Stellung zur Tonika im Schlußabschnitt betrifft — der Bindebogen zum nächsten Abschnitt im Gradualbuch scheint nicht ganz kompatibel mit der in Metz wie St. Gallen bezeugten „langen“ *flexa* (die von Turco, ib., S. 56, mitgeteilten zwei anderen Fassungen von AR gehen auf *finis terrae* noch einen Ton tiefer, also genau wie in Greg bis nach *E*; es liegt natürlich nahe, den auf *iustitia* erreichten Finalton als Ziel des vorausgehenden *climacus* Abstiegs zu bewerten, beide Neumierungen singen die Schlußflexa jedoch lang, so daß der Sinn des in St. Gallen notierten *st* nicht ganz leicht zu verstehen ist, zumal der syntaktische Einschnitt sehr deutlich ist; modern adäquat durch Doppelpunkt wiedergegeben):

AR

Greg

in me- di- o tem- pli tu- i: ...

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 show square neumes on a four-line red staff. The Greg staff has a longer note value for the final 'i:' compared to the AR staff. Below the staves, the Latin text 'in me- di- o tem- pli tu- i: ...' is written with hyphens under the syllables.

AR

Greg

in fi- nes ter- rae:

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 show square neumes on a four-line red staff. The Greg staff has a longer note value for the final 'rae:' compared to the AR staff. Below the staves, the Latin text 'in fi- nes ter- rae:' is written with hyphens under the syllables.

AR kennt hier eine Floskelwiederholung, aber keinen so ausgedehnten musikalischen „Reim“, also, wie der syntaktischen Stellung nach zu erwarten, Melismatik, deren Gestalt zudem der melischen Kontur von Greg entspricht. Es ergeben sich einige Fragen, z. B. einmal die, ob man die Ähnlichkeit dieser Wendung mit der üblichen, ja auch nur als Binnenformel auftretenden Schlußwendung des Int. *Exsurge* als bewußte Formung ansehen darf, oder ob man aus der Existenz eines solchen über die Schlußwendung mit einem markanten „Motiv“ (das im Int. *Liberator* allein, wie gesagt, ohne

Offensichtlich sind alle Möglichkeiten gegenseitiger Abhängigkeit im jeweiligen Einzelfall denkbar — es bleibt, wieder von gleicher Plausibilität, die Möglichkeit, daß AR sekundär irgendwann einmal hier die Anfangswendung „zitiert“ hat — daß, in AR, die Wendung im Int. *Gaudete* ursprünglich war, und die Zitierung nicht vom Int. *Exurge, quare obdormis* zum Int. *Gaudete* gegangen sein kann, ist natürlich auch nicht einfach auszuschließen. Es kann jedoch auch eine „Reduktion“ auf eine als natürlicher empfundene „normale“ initiale Wendung in Greg vorliegen, oder eben eine in beiden Fassungen jeweils eigenständig weiterentwickelte Gestaltung einer gemeinsamen Vorlage, wobei es natürlich durchaus denkbar ist, daß Greg einmal die ältere Version eher errahnen läßt. Wirklich sicher ist man sich jedoch nur, daß deutliche Parallelität in beiden Fassungen auf Gemeinsamkeit verweist; ein bekannter Sachverhalt. Wie oben angesprochen, lassen sich auch Merkmale der insgesamt einfacheren Fassung Greg durchaus auch als bewußte Veränderungen einer AR näher stehenden „Urfassung“ interpretieren; dies ist kein Beweis, aber Hinweis auf die Möglichkeit und Aufforderung, diese zu beachten.

Bei einer solchen „sekundären“ Erklärung fällt allerdings nicht leicht, einen Grund für das „Zitat“ zu finden, also sein Auftreten gerade zwischen den beiden genannten Introitus. Von einer textlichen Parallelität zu sprechen, ist unmöglich, die Freude im Herrn und die

die Tonrepetitionen, verwandt wird), auch noch hinausgehenden „Reims“ nur in Greg auf eine — angebliche — direkte Abstammung AR aus Greg schließen soll. Eindeutig ist, daß der Komponist — und angesichts so klarer „Reim“bildung fällt es nicht leicht, nicht von einem Komponisten zu sprechen — hier bewußt den Schlußton der „reimenden“ Wendung verändert, des „tonalen“ Effekts wegen; in Bezug auf die erste Stelle des (nur musikalischen) „Reim“paars — die anderen Abschnitte schließen mit hohen Tönen — ergibt sich die Tonfolge *F*, *E* und *D*, warum sollte diese Disposition zufällig sein?

Daß in einem neueren Beitrag der „traditionellen“ Musikwissenschaft vorgeworfen wird, die Musik der Gregorianik wie komponierte Musik zu behandeln, muß einmal angesichts der ja nicht gerade neuartigen Erkenntnis, daß auch Greg klar als musikalische Gestalten erkennbare und daher „gemeinte“ Formeln benutzt, zum andern aber der Gestalt der Melodien wegen, insbesondere solcher klar erkennbaren Gesamtdispositionen von Melodien, auch mit Hilfe solcher musikalischer „Reime“ als Anwendung eines bequemen und daher gängigen Wissenschaftstopos ohne Beachtung der musikalischen Wirklichkeit bewertet werden. Auch auf diesen Beitrag wird im angesprochenen Buch des Verf. ausführlich und, leider, völlig ablehnend eingegangen. Daß man selbst sehr „kleine“ Varianten als Ergebnisse bewußter kompositorischer Entscheidungen ansehen kann, wird übrigens leicht erkennbar, wenn man sich die Mühe macht, einmal nach eventuellen Gründen solcher Varianten zu suchen: Man kann dies z. B. im Int. *Proteristi* tun, was hier als Beispiel denn auch getan wird (s. den Index). Selbstverständlich ist methodisch immer die Gefahr gegeben, zufällige Varianten als bewußte Bildungen „überzuinterpretieren“ — nur sollte diese, natürlich nicht auszuschließende Gefahr, nicht dazu genutzt werden, jede Variante, ohne jede Frage, einfach als Ergebnis eben einer Instabilität, einer Unfähigkeit der Komponisten der Entstehungszeit zur musikalischen Gestaltbildung o. ä. zu sehen, um sich damit priori Entlastung von echter musikwissenschaftlicher Arbeit zu verschaffen. Der „Sinn“ von Varianten muß nicht darin liegen, eine kaum haltbare strikte *oral tradition* Lehre zu begründen, die das eigentliche Problem der Entstehung so konziser Formung für überflüssig erklärt oder davor blind macht.

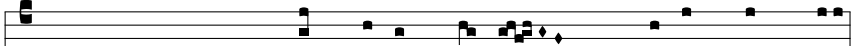
Die tonräumliche Gesamtanlage wird im Falle dieses Int. wohl jedermann leicht erkennen können; das Erreichen von *e* im dritten Abschnitt ist wie der darauf folgende langsame Abstieg ästhetisch hochgradig wirkungsvoll, was man besonders im Vergleich mit AR sehen kann, wo wohl eine der Urfassung näher stehende Fassung erhalten ist.

Aufforderung, nicht länger zu schlafen, um dem Bittsteller zu helfen, sind zu verschieden. Von der Betonungsfolge her gibt es wie zu erwarten andere darin gleiche initiale Wendungen. Somit bleibt eher die Frage, warum gerade bei diesen zwei Introitus AR nicht einfach an die häufigere Initialformel angeglichen hat. Man sieht, eine Patentlösung, aus der auch noch ein klarer Beweis für irgendeine genetische Relation der beiden Fassungen untereinander herausfließt, scheint aus solchen Merkmalen nicht möglich zu sein. Wie wäre es mit der These, daß der Anfang von *Gaudete* zufällig dem Redaktor von *Exurge* — in AR! — so gefallen hat, daß er ihn einmal übernommen hat, die tiefen Anfänge waren wohl ursprünglich. Vielleicht darf, ja muß man sogar mit solchen schöpferischen Zufälligkeiten auch im Choral, in AR rechnen? Wäre nicht auch denkbar, daß Greg eine solche Identität der Anfänge in der Urfassung — Achtung, das ist ein Hinweis auf eine Möglichkeit! — deshalb „dissoziiert“ hat, weil die Texte gar zu verschieden waren²⁸⁶ (die Melodieführung in beiden Introitus insgesamt erfüllen die Qualifikation der Verschiedenheit ebenfalls exemplarisch); ist also die Möglichkeit einer Aufhebung von „Zitaten“ vielleicht auch wegen Langweiligkeit a priori undenkbar? Es gibt viele Deutungsmöglichkeiten; man kann zunächst offenbar nur deren Feststellung, dann Systematisierung und Klassifizierung versuchen; ein Versuch einer ästhetischen und stilistischen Bewertung erscheint dabei ebenfalls nicht gerade als hinderlich. Nur darauf sollte hier hingewiesen werden.

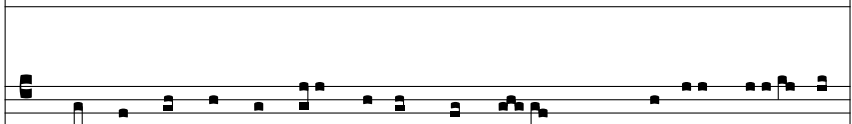
Man kann dazu auch den Int. *Ad te levavi* betrachten, der Abschnitt *Deus meus* hat auf *meus* einen Höhepunkt im Höchstton *d*, und zwar auf beiden Silben, mit einer exklamatorischen Betonung ist hier aber auch deshalb nichts anzufangen, weil dieser Höchstton, der erstmals hier erreicht wird, seine besondere Wirkung aus einem Fall zur anschließenden initialen Wendung hat, der mit einem Sextsprung recht auffällig ist, und zwar rein musikalisch gesehen. Vergleicht man damit AR, wird klar, daß Greg hier eine offenbar gemeinsame Disposition in besonders effektvoller Weise ausnutzt: AR rezitiert *Animam meam* wie Greg in Tieflage, mit herausgehobener Akzentbeachtung als (notwendiger) Ausgleich, *Deus meus* stellt mit Initium die eigentliche Rezitation auf der *tuba* dar, so daß *in te confido* ebenfalls die Akzentbeachtung nur zur Steigerung des (rein) musikalischen Aufwands wird. Greg dürfte die gleiche Grunddisposition besitzen; weil in dieser Melodie der jeweils verschiedene Ort der jeweiligen Höchsttöne auffällig ist, sei die Melodie insgesamt zitiert:

²⁸⁶Wenn es das Prinzip des musikalischen „Zitats“ bei textlicher Gleichheit sowohl innerhalb von Melodien als auch zwischen verschiedenen Melodien in ausreichender Häufigkeit gibt — und das ist in Greg, aber auch in AR, der Fall —, dann ist die Möglichkeit einer „umgekehrten“ Ausmerzungen von gleichen Melismen oder Formeln als eventueller redaktioneller, also sekundärer Faktor einer bearbeitenden Melodiegestaltung ebenfalls nicht von vornherein auszuschließen — damit ist nicht gesagt, daß ein solcher Kompositionsfaktor bestanden haben muß, seine Existenz ist als Möglichkeit aber immer in Betracht zu ziehen.

AR



Greg



Ad te le- va- vi a- ni- mam me- am De- us me- us

AR




Greg

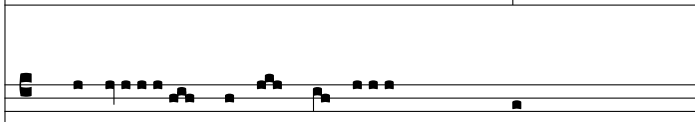


in te con- fi- do, non e- ru- be- scam:

AR




Greg

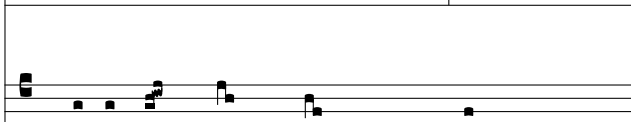


ne- que ir- ri- de- ant me

AR




Greg

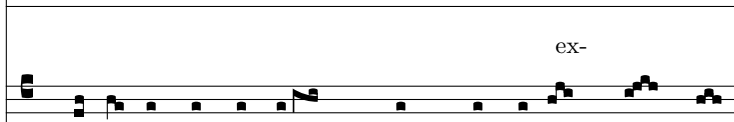


in- i- mi- ci me- i:

AR



Greg



ex-

et- e- nim u- ni- ver- si qui t'ex- spe- ctant,

AR



Greg



non con- fun- den- tur.

Daß die Melodien parallel verlaufen, ist klar. Die Gestaltung der Kadenzten ist in AR meist ornamental etwas aufwendiger²⁸⁷. Von Interesse ist, wie Greg den Abstieg *animam meam* dadurch interessanter gestaltet, daß der Zielton *F* bereits mit Sprung erreicht wird, wogegen AR die übliche Rezitation mit Vorbereitung der Akzentnutzung aufweist. Für Greg ist die Folge, daß *meam* „betont“ wird — wenn man Tonhöhe und Wortakzent identifizieren will: Greg geht es um die musikalische Wirkung in der Kadenz; deren Geschehen ist wichtig.

Dies gilt entsprechend für den anschließenden initialen Aufstieg, wo doch tatsächlich für Greg *meus* wichtiger zu sein scheint als *Deus* — eine klare Warnung davor, zu voreilig hohe Töne mit exklamatorischer Betonung zu identifizieren! Und was geschieht nicht anschließend: AR „betont“ *in te confido*²⁸⁸, wogegen Greg *in te confido* setzt; soll man daraus nun tief sinnige Unterschiede in der theologischen Textinterpretation in beiden Fassungen erschließen? Ist die Stelle wirklich das „gefundene Fressen“ für Semantiker und Semantikerinnen? Soll man wirklich folgern, daß für Greg *non erubescam* so wichtig ist wie für AR *non erubescam*? Offenbar ist hier die exklamatorische Interpretation gewissen Problemen ausgesetzt.

AR setzt ein zweites Initium auf *in te* mit Akzentbeachtung, worauf die Rezitation, wohl auf *h* folgt, woran sich eine kadenzierende Rezitation auf *G* anschließt, die AR höchst auf-

²⁸⁷Eine schöne Betrachtung der Melodie findet man bei S. Rankin, *Carolingian music*, (s. Anm. 22 auf Seite 44), S. 281 ff.; was hier gelegentlich als sukzessive Erweiterung des Tonraums in Bezug auf einen festen Ausgangston bezeichnet wird, beschreibt Rankin anschaulicher als *Zigzag*; dieser adäquaten Melodiebeschreibung wäre vielleicht nur noch hinzuzufügen die Beachtung der Kadenzbezüge in Greg, also von musikalischen „Reimen“, z. B. die kaum anders denn als *ouvert-clos* Relation zu hörende Beziehung von *animam meam* zu *erubescam*, was ganz zum Schluß wieder aufgenommen wird; gewisse „Symmetrien“ herrschen auch hier; Rankins Melodiebetrachtung kann als vorbildlich angesehen werden, insbesondere die Art, mit der sie die sozusagen aktiv kompositorische Nutzung des Tonraums und der gegebenen Gerüsttöne, also die Bewegungsdynamik im Tonraum als kompositorischen Faktor beschreibt.

²⁸⁸Die Wendung, womit dies geschieht, kann als Floskel bezeichnet werden, die die entsprechende Aufgabe einer Akzentbeachtung besitzt; man findet sie im gleichen Int. nochmals auf *inimici mei*, und natürlich in anderen Int., z. B. im Int. *Dicit Dominus ego* auf *exaudiam* oder im Int. *Intret oratio* auf *precem*. Angesichts der Wiederholung des Einsatzes dieser Wendung im zitierten Int. wird man hier eine Eigenheit von AR, eine gegenüber der gemeinsamen Vorgabe sozusagen sekundäre, eigenständige Bildung sehen können, denn Greg scheint auch dieser Wendung verschiedene eigene gegenüberzustellen; auf *exaudiam* findet man einen *salicus*, auf *precem* ebenfalls einen *salicus* nebst anschließendem, noch eine Quart höher führenden *pes* (da allerdings in anderer Tonart), d. h. auch in Greg führt die Melodie an den entsprechenden Stellen nach oben, jedoch nicht durchgehend in identischer Weise (methodisch wären also alle Stellen des Auftretens dieser Wendung in AR und die jeweiligen Gegenstücke in Greg zu belegen). Die Wendung von Greg, der *pes + quilismapes*, stellt eine, in der Anwendung nicht etwa mit einer spezifischen Formel in AR gleichlaufende eigene Akzentnutzung in der Melodie dar.

Man muß diese Nutzung von Floskeln nicht als Argument gegen die Annahme gebrauchen, daß die Melodien bewußt komponiert, in ihrer jeweiligen individuellen Form, so wie sie (dann) niedergeschrieben wurden, auch gemeint waren, denn warum sollte man nicht für bestimmte Zwecke mit solchen Floskeln komponieren? Eine vergleichbare Wendung findet man ebenfalls zweimal im zitierten Int., nämlich auf *erubescam* bzw. am Schluß auf *non confundentur*; die kompositorische Eigenschaft solcher Floskeln scheint in der Freiheit ihres Einsatzes und wohl auch einer Freude an ihrer Gestalt begründet gewesen zu sein. Greg hat an den beiden Stellen jeweils vergleichbare, aber untereinander nicht gleiche Wendungen, so daß die Vermutung, hier könne Greg der Urfassung näher als AR stehen, nicht ganz widersinnig erscheinen müßte.

wendig melismatisiert, insbesondere zum Schluß, aber nicht mit einer sonst unbekanntem Wendung. Greg dagegen verschiebt den initialen Aufstieg und kommt sehr schnell wieder auf die tiefe Rezitationsbasis zurück; der Akzent wird genutzt, um eine eigentlich durchgehend auf tiefer Lage rezitierende Passage zu unterbrechen, womit der Effekt des Lagenkontrasts zum vorangehenden Abschnitt erst zu einem solchen Effekt werden kann — die Abschnitte sind deutlich voneinander abgesetzt, was wieder in Hinblick auf die Gesamtdisposition, vor allem den Anschluß des folgenden Teils wesentlich ist; dies dürfte auch der Grund sein, warum Greg die musikalisch interessante Gestaltung von AR nicht kennt: AR ornamentiert die Rezitation auf tiefer Lage *erubescam* in drei, jeweils um einen Ton höher steigenden *neumae*, so daß der Schlußton in seiner Tiefe besonders effektiv erlebbar wird; AR stellt hier also auch in seiner Ausgestaltung des Rezitativs, die eben doch mehr ist als Ornamentierung eine kompositorisch reizvolle Lösung der Kadenzbildung vor. Welche Fassung musikalisch schöner oder effektvoller ist, kann an dieser Stelle nicht gesagt werden; denkbar ist, daß Greg mehr auf den Gesamteindruck der Folge von Abschnitten setzt: Der Aufstieg in die hohe Lage der Rezitation auf *c* im folgenden Abschnitt ist natürlich nur in Greg besonders wirksam; AR hat hier mit der angesprochenen Ausgestaltung sozusagen sein ästhetisches Pulver bereits verschossen; Greg setzt deutlicher tonräumliche „Blöcke“ kontrastierend gegeneinander. Insofern dürfte das Unterfangen, die auftretenden Akzentnutzungen in der Melodik im Sinne deklamatorischer Semantik, also in Nachahmung sprachklanglicher Ausdrucksmittel der sprachlichen Leistungsebene der Kundgabe, d. h. der emotionalen Bekundung der jeweiligen individuellen Einstellung zum Gesagten zu deuten, auf falscher Voraussetzung zu beruhen. Man wird daher auch nicht einfach die Nutzung des Akzents auf *Ad te levavi animam* als Ausdruck besonderer Intensität der Seele, die erhoben wird, ansehen können, wenn man beachtet, daß dann auch die *inimici* geradezu eine noch intensivere Hervorhebung bedeuten müßten. Man wird also gut daran tun, solche Melodiedisposition wie auf *neque ... inimici mei* nicht so zu bewerten, daß das *irridere* die wesentliche Aussage sein solle, sondern daß hier eine Melodieführung vorliegt, die gestaltmäßig und durch Beachtung der Akzente den Kadenzabstieg zum tonal auffälligen *F* durchführt; nach dem ersten *torculus* um den ersten Tiefton folgt der zweite in Höchstlage, der aber den Sprung zum zweiten Tiefton, eindeutig in Relation zum Anfangs*strophicus* einleitet und erlebbar macht, worauf im folgenden Teil dann in einer gewissen Auffälligkeit der Zielton *F* erreicht wird.

Man findet also nur an einer Stelle eine Übereinstimmung der jeweiligen Akzentbeachtung in der Melodie, nämlich auf *inimici*. Die anschließende, „reimende“ Formel (nur) in AR ist deshalb bemerkenswert, weil sie in der Zeile davor *neque irrideant me* mit *inimici mei* musikalisch „reimt“, trotz anderer Akzentverteilung — soll man die Wendung als am Schluß silbenzählend oder doch einem Schema der Akzentalternation verpflichtet klassifizieren, also *irrideant me*, als Schema für die Melodie annehmen? Wahrscheinlich ist die letztere Vermutung nicht, so angenehm sie wäre. Denn man müßte sonst eine Akzentfolge *inimici mei* erschließen. Die Ausdehnung des nur in AR bestehenden musikalischen „Reims“, *inimici mei* und *neque irrideant me* fällt auf; als Formel in den Int. der gleichen Tonart scheint die Melodie nicht aufzutreten.

Auffällig ist auch, wie sich AR und Greg in der vorletzten Zeile, *etenim universi ...* hinsichtlich der Plazierung des Höchsttons unterscheiden: AR erreicht ihn auf *etenim universi*, Greg erst auf *qui teexpectant* (es liegt ein Hyphen der beiden *e* vor). Außerdem fällt auf, daß Greg insgesamt tiefer liegt, sozusagen zwei Initien setzt — AR setzt einen sozusagen normalen Akzent, mit dem die Rezitation von *a* bis zur *tuba c* steigt; der musikalische Einschnitt durch das Melisma, in dem der Höchstton erreicht wird, erscheint vom Kontext wesentlich weniger deutlich abgesetzt als in Greg, wo dazu noch der Höchstton erst viel später, auf dem letzten Akzent der Zeile erreicht wird, eben auf *etenim .. qui teexpectant*. Man wird kaum tiefsinnige theologische Schlüsse einfügen wollen, in dem Sinne etwa, daß AR die *Allaussage*, Greg dagegen die *Erwartung* besonders betonen wollte — Gründe für solche Heraushebungen durch (angebliche) Betonungen lassen sich sicher ohne große Mühe finden (mit der notwendigen Willkür).

Musikalisch ist AR wesentlich weniger interessant als Greg, das hier sozusagen zwei Anläufe zum Höchstton singt, der erste reicht bis *h*, der zweite schafft dann den Höchstton²⁸⁹. Für die entsprechende Wirkung ist aber die Identität des jeweiligen Ausgangstons wesentlich, nämlich beidemal die *finalis G*. Soll man hier wirklich ausschließen, daß Greg die Lage des Höchsttons aus entsprechenden, hier ja nur in Hinblick auf gemeinsame Erlebnismöglichkeit umschreibbaren Gründen verschoben haben könnte? Offensichtlich ist dies nicht der Fall. Insofern aber wird auch die sich so angenehm (für Semantiker aller Art) anbietende Betonungsdeutung weniger wahrscheinlich, auch wenn sie vor der Notwendigkeit, sich mit musikalischen Gründen zu befassen, befreien kann.

6.7 Der Sinn der Beachtung von Wortakzenten in den liturgischen Melodien

Um noch einige Beispiele für eindeutig nicht exklamatorisch zu bewertende Hochtöne in Greg zu nennen, sei der Int. *Dominus dixit ad me*, 2. Ton, angeführt, dessen initiale Wendung sich auf *ego* wiederholt, was kaum eine Betonung durch hohe Tonlage in Relation zu *Dominus* bedeuten kann²⁹⁰; diese musikalische „Assonanz“ hat eine Paralle in AR. Im Int. *Veni, et ostende* wird auf *Domine* kadenziert, weshalb dieses Wort auch wesentlich tiefer gesungen

²⁸⁹Besonders auffällig ist dies natürlich in der Zäsur *Deus meus* zu *in te confido*, wo beide Fassungen den gleichen Rahmen ausfüllen, nur Greg aber den Sprung zu einem Sextsprung ausweitet — wenn man die einfachere Fassung als ursprünglich ansehen darf: AR zeigt einen der nicht seltenen Ornamentierungen eines Rezitativs durch aufwendige Akzentbeachtung, was den Rahmen des Rezitativs nicht grundsätzlich stört, Greg macht einen Einschnitt, der es nicht leicht macht, *Deus meus* als emphatisch herausgehobenen Ruf semantisch zu deuten; nur ist eben auch musikalisch eine solche Disposition sinnvoll — daß sie der Gliederung des Texts entspricht, ist klar; auch S. Rankin, *Carolingian Music ...*, S. 283 (s. o. Anm. 22 auf Seite 44), weist daraufhin, daß dieses, quasi „tote“ Intervall in der Melodie nur einmal auftritt. Und es fällt schwer, Greg nicht als eine musikalische Individualisierung einer AR näher stehende Urform anzusehen.

²⁹⁰**Zum Int. *Dominus dixit ad me*** Auch diesem Int. widmet D. Hughes eine Betrachtung, *Guido's Tritus: an aspect of chant style*, in der Festschrift für K. Levy, s. Anm. 158 auf Seite 299, S. 217 f., die seine Vorstellung gut belegen kann. Wie man sieht, nutzt die Melodie, nur in Greg etwas weiter ausgedehnt, eine musikalische „Assonanz“, die in AR in der jeweils ersten Neume eine gewisse

Parallele besitzt — damit kann man wohl diese einsilbige musikalische „Assonanz“ der Urfassung zuteilen und Greg damit die Erweiterung zuordnen, die natürlich nicht die ganz Verszeile, sondern nur *Dominus dixit* bzw. *ego hodie* betrifft, also nicht so einmalig sein muß, wie D. Hughes das zu sehen scheint — musikalische „Assonanzen“ gibt es auch anderswo — der klar motivische Gebrauch von *strophici*, wie so oft in Verbindung mit einer Vermeidung von *E*, also in Kleinterzsprüngen, die natürlich den Ton *E* zu einem auffälligeren Ereignis werden lassen als *F* (an einer Stelle begegnet eine *bivirga*, in St. Gallen, bzw. ein doppelter *tractulus* in Metz), kann hier als extrem auffällig bezeichnet werden; damit stellt sich auch die Frage: Kann man das Bezeichnete eines *strophici* wirklich als jeweils drei oder zwei mit anderen gleichberechtigte Töne lesen? So trivial dürfte die Antwort nun auch wieder nicht sein — damit aber „schrumpft“ hinsichtlich der Tonzahl die Ausdehnung der musikalischen „Assonanz“ auch in Greg: Selbst ein „ganzer“ *climacus* in AR könnte ja ornamental gemeint sein, worauf die Floskelhaftigkeit von AR hinweisen könnte: Die Floskeln, die ein „bewegtes“ Rezitativ bestimmen, kann man bei „Dreitönigkeit“ sicher nicht einfach als Äquivalent zu drei „normalen“ Tönen ansetzen. Anders könnte dies bei *bivirgae* etc. sein, denn diese sind rhythmisch einzeln quantifizierbar.

Wenn Greg die *strophici* hier klar gestaltmäßig, motivisch einsetzt, wird deutlich, daß man einen Unterschied beider Fassungen sozusagen in der motivischen Festigkeit von Kleinstteilen sehen kann. In Greg stehen — tendenziell — auch floskelhaft „kleine“ Wendungen potentiell als bewußt gesetzte bzw. verwendbare Formteilchen im Sinne Guidos zur kompositorischen Verfügung; hier sind es die *strophici*, deren motivische Nutzung im Off. *Iubilare Deo universa* exemplarisch zu sehen ist; hier häufig mit *b* statt *h*, „eingerahmt“ durch die übliche kleine Terzbewegung *a – c* (das alles muß dann wohl wieder *gallikanischen* Ursprungs sein müssen, wie dies Levy zu gefallen scheint?); allerdings wäre zu beachten, daß auch damit dem *strophicus* nicht notwendig die Bedeutung von zwei oder drei „normalen“ Einzeltönen zugekommen sein muß; von Interesse ist übrigens, daß in der berühmten zweiten ungeheuren Ausweitung des *Iubilare* des genannten Off. Tonrepetitionen sequenziell auf den Tonhöhen *D F a c d* erscheinen, was das „Terzgerüst“ ein wenig sehr erweitert, insbesondere die *tristropa* auf *a* gibt gewisse Fragen auf.

Die erwähnte „Assonanz“ im Int. *Dominus dixit* ist deshalb bemerkenswert, weil sie sozusagen gegen die Disposition der Kadenzöne steht, bzw., ästhetisch vielleicht sinnvoller formuliert, deren Effekt bestärkt: Wie AR bezeugt — das zwischen *Filius meus es tu* und *ego hodie* einen musikalischen „Reim“ setzt —, ist diese Disposition nur partiell als ursprünglich anzusehen: Die Floskelhaftigkeit von AR läßt nicht immer sicher erscheinen, ob z. B. der Schluß von *dixit ad me* vielleicht nicht doch auch als *D* Kadenz gemeint gewesen sein könnte, von der übergeleitet wird — ganz sicher kann man sich da nicht sein, zumal eine auch „rhythmische“ Überlieferung fehlt.

Aus dieser „Assonanz“ nun ergibt sich in Greg — oder macht Greg — eine Vierteiligkeit, die der Textsyntax angemessen ist: Sozusagen den Rahmen bilden die Kadenzen auf der Tonika *D*, die beiden Binnenteile werden mit dem Subton *C* beschlossen — der Effekt der *ouvert-clos* Art ist sofort zu hören, wenn man so etwas überhaupt hören, d. h. so lange sich an vorausgehenden Verlauf erinnern kann; tonal würde man also von einer *ABBA* Form sprechen, der die „Assonanz“ in Greg, also ein Formschema wie $\alpha\beta\alpha\beta$ zu widersprechen scheint.

Wie gesagt, bestätigt AR diese Disposition als wohl ursprünglich gemeint durch einen musikalischen „Reim“ der beiden Binnenteile (also von *BB*), Greg dagegen nutzt die musikalische „Assonanz“ in einem sozusagen tonalen Sinn: Die jeweils verschiedenen Kadenzöne werden gestaltmäßig vom jeweils gleichen Anfang erreicht (eine Parallele findet man in den *alleluias* des Int. *Resurrexi*); daß damit eine Art tonaler Überraschungseffekt bewirkt wird, dürfte hörbar sein: Einmal *DFE CE D*,

wird als die *Cherubim*, über denen *sedet* — wenn solche Regeln bestehen, ist nicht einzusehen, daß und warum dann an anderen Stellen wichtige Wörter durch Hochtöne im Sinne der Nutzung des (Druck)Akzents in der deutschen Sprache als klangliches Ausdrucksmittel der Kundgabebene im Choral hervorgehoben werden könnten; die Frage muß doch lauten, wie eine essentiell mit Initium und Kadenz geformte Musik überhaupt auf die Idee derartiger (angeblicher) Hervorhebungen gelangt sein könnte, von der Frage ganz abgesehen, ob eine

eine klar auf *D* „zielende“ Kadenzbildung, zum anderen *DFFF DC C* (alles natürlich modulo von Varianten!); dem Quartsprung als Anschluß entspricht beim zweiten Mal ein Terzsprung — das ist ja wohl auch der gemeinte Effekt: Greg macht damit den *ouvert-clos* Effekt natürlich deutlicher als AR, oder führt ihn erst so klar ein. Beachtet man, wie die letzte Zeile, bereits initial auf *genui* die kadenzübliche Umspielung des Zieltons, der *finalis* anwendet, wird die Bewußtheit der angesprochenen tonalen Disposition in Greg deutlich genug: Greg vermeidet nach dieser ersten Silbe den vorhergehenden Kadenzton *C* vollständig, schließlich war er ja Abschlußton der beiden vorausgehenden Verszeilen, womit eine Anbindung zur vorausgehenden Kadenz ebenso wie die tonale Spannung als Effekt genutzt wird (die *finalis* kann hier auch einmal als *Tonika* angesprochen werden, ohne anachronistische Assoziationen erwecken zu wollen, oder sie gar vorauszusetzen).

Eine, auch ästhetisch naheliegende Betrachtung dieser, vom Ambitus ja recht eingeschränkten, bescheidenen Antiphon (in Greg) belegt nun aber auch ganz klar, daß die *strophici*, die in ihrem Auftreten bekanntermaßen an die beiden diatonischen Halbtöne gebunden sind, natürlich nicht etwa eine irgendwie selbständige, abstrakte Kategorie *tritius*, gar noch in Terzschritten verborgen, repräsentieren können, sondern verwendbare Motive — im hier angesprochenen Sinne! — darstellen: Daß hier z. B. der Ton *E* geradezu sorgfältig vermieden wird, in den beiden „assonierenden“ Abschnitten, *Dominus dixit ...* und *ego hodie*, ist ästhetisch verständlich, zumal der Ton in den *strophici* auf *F* ja aufgetreten sein könnte (wenn diese etwas wie einen Triller bezeichnet haben sollten): Natürlich kennt der Choralkomponist solche „Vermeidungen“, die dann auch entsprechende Effekte haben, hier in den jeweils zweiten Abschnitten, *Filius ...* und *genui ...*. Eine gewisse Abwechslung im Rahmen der Diatonik durch Nutzung oder Vermeidung gerade von Tönen in Halbtonkontext ist, wie man hören kann, sehr wirkungsvoll, warum also sollten Komponisten der Zeit nicht solche Effekte an sich, ganz unabhängig von Tonarten, gedacht und erfunden haben können?

Die Disposition der Kadenzen ist, vor allem in Greg nicht zufällig oder belanglos, die angedeuteten Relationen haben ihren Sinn und zeigen klar, daß auch die *strophici* hier nicht notwendig irgendwelche eigenen Tonräume „erstellen“, sondern als Effektträger in jedem tonalen, oder wie Hughes formuliert *‘modal’*, Kontext auftreten, wie jede andere Neume, in deren Art auch sie im Sinne eines Motivs eingesetzt werden können. Eine einheitliche Betrachtung erscheint nicht sinnlos: Der Komponist war sich frei der Beziehung auf eine *finalis* — noch ganz intuitiv — bewußt, und hat dementsprechend dann auch den Effekt der *strophici* eingesetzt, hier zur motivischen Verdeutlichung des *ouvert-clos* Prinzips — Verf. ist übrigens bekannt, daß sowohl der Terminus als auch die Sache ursprünglich in der französischen weltlichen Einstimmigkeit zu finden ist, nur, ob man deshalb die Existenz gleichartiger Effekte im Choral, aus dem schließlich die Theorie der *finalis* erwachsen ist, nicht aus antiker Vorgabe, ausschließen, oder lieber gar nicht beachten und als Möglichkeit bewerten muß, dürfte doch recht fragwürdig sein; der methodisch, nicht erst durch die Arbeit von Turco, eigentlich nicht mehr zulässige Verzicht auf die Beachtung von AR, wenn man Greg interpretieren will, kann die Erkenntnis, wenigstens, der Möglichkeit von kompositorischen Entscheidungen in Greg verdunkeln: Hier ist die unterschiedliche gestaltmäßige Reaktion auf die Kadenzdisposition nicht wertlos für eine Erkenntnis des jeweils ästhetisch Gewollten:

AR

Greg

Do- mi- nus di- xit ad me

AR

Greg

Fi- li- us me- us es tu,

AR

Greg

e- go ho- di- e

AR

Greg

ge- nu- i te.

Deutlich wird, daß das Auftreten von *strophici* nicht notwendig, allgemein irgendwie gegensätzliche Stilprinzipien im Choral (Greg) aufzustellen zwingt: Es handelt sich, nicht gerade auffällig für eine weitgehend diatonische Melodik — die Chromatik scheint doch eine Ausnahme darzustellen —, darum, daß diese Ausführungsart speziell von Tönen, unter denen ein Halbton liegt, wie andere Möglichkeiten in jedem Zusammenhang, eben auch in Bezug auf den angesprochenen, klar erkennbaren *ouvert-clos* Effekt, gestaltmäßig, motivisch auftreten kann; dabei bedeutet *motivisch*, daß, wie im zitierten Introitus geradezu überdeutlich, das Bezeichnete auch dieser Neume als Träger der von Guido so klar beschriebenen Relation von — musikalischen! — *syllabae neumaeve* erscheinen kann (von Interesse ist übrigens die Relation beider Fassungen auf *Dominus*). Die Verwendung dieser Neume (womit hier zur Vereinfachung natürlich ihr Bezeichnetes aufgerufen werden soll, so wie mit *Buchstabe* das *Phonem*) in Beziehung zur Disposition von Schlußtönen kann auch im Int. *Ad te levavi*, s. i. Index, z. B. auf *neque irrideant me inimici mei* gehört werden: Die (in Guidos Sinn) erste *neuma* schließt auf *a* (in St. Gallen *lang*), die nächste *neuma* auf *G*, was durch die Wiederholung der *tristropa* besonders markant gestaltet ist, *inimici mei* schließt dann — in deutlichem Bezug zur Gesamtkadenz — auf *F*, wo eine Tonrepetition auf *c* nur noch als musikalische Aufwandsteigerung auf dem Akzent erscheint (eigentlich Rezitation auf *G* vor *F*) (s. das Beispiel, Anm. 305 auf Sei-

te 577). Die *strophici* erscheinen, wie angedeutet, (Anm. 1.8.4 auf Seite 411) geradezu als Maßstab der tonalen Kadenzdisposition, denn auch die *tristropa ccc* auf *non erubescam* mit Vermeidung von *h*, das dann im folgenden Abschnitt „umso“ öfter auftritt, wirkt als Maßstab des geschehen Abstiegs auf die Tonika (und unabhängig von *strophici* erscheint der vorletzte Abschnitt, *etenim ... expectant* geradezu als Gegensatz, wenn jetzt doch einmal ein Rahmen *G – h*; letzteres viermal erklingt; abschließend war das Gerüst der Töne über dem Halbton also auch nicht; es konnte verlassen werden, etwa als deutlicher Kontrast).

Es ist daher sicher von Interesse, einmal nach der gestaltmäßigen, tonalen und ästhetischen Funktion der *strophici* zu fragen, z. B. im Resp. des Off. *Confitebor tibi, Domine*, wo die Kadenzdisposition (hier auch verkürzend als *tonale Disposition* bezeichnet) nicht nur den Gegensatz von Schlüssen auf der Tonika *D* und *F* durch gestaltmäßige Identität der jeweiligen Kadenzformel betont, vgl. *in toto corde meo* zu *sermones tuos*, sondern auch mit der *tristropa FFF*, auf *vivifica me* bzw. *secundum verbum tuum*, ... die Suspension der Tonika deutlich werden läßt. Die Vorstellung von Hughes, daß damit ein deutlicher Gegensatz von zwei Stilprinzipien ‘static’ und ‘modal’ verbunden sei, erscheint demnach als Grundlage einer adäquaten ästhetischen Bewertung der melodischen Gestaltprinzipien des Chorals nicht unabdingbar, so wichtig sie als allgemeines Prinzip auch sein mag.

Die Regeln des *organum* mußte diese Dominanz des Gerüsts der Töne über den Halbtonen natürlich zusätzlich auffällig machen, waren sie doch von vornherein durch den Halbton problematisch, ob in der Lehre des *occursus* oder der des Verbots des Tritonus gesehen; die Beispiele aus Winchester, die Holschneider bewertet hat, sind daher bekanntlich noch sehr viel mehr durch Tonrepetitionen etc. bestimmt (eine wissenschaftliche Ungeheuerlichkeit stellt es übrigens dar, wenn R. Flotzinger, 52 Jahre nach L. Waeltner's Dissertation über das frühe Organum, das nun dank der Herausgeber auch gedruckt vorliegt, noch fröhlich *occursus* als *Gegenbewegung* interpretiert, *Von Leonin zu Perotin*, S. 29, und daraus auch noch gleich eine ganz neue Art des Organum folgert: Auch das kann nur als wissenschaftlicher Skandal bewertet werden, fast schon vergleichbar mit Fälschungen in anwendbarer Forschung: *Da der Terminus ‘occursus’ von der bisherigen Forschung irrtümlich stets als ‘Zusammenlaufen der Stimmen’ im Sinne der Gegenbewegung aufgefaßt wurde, muß schon hier sein wirklicher Sinn: Das ‘Entgegenschreiten des Organums zum Cantus-Schlußton’ besonders hervorgehoben werden. ...*, schreibt Waeltner, S. 197 seiner Dissertation — Flotzingers Folgerungen aus seiner Fehldeutung von Guidos Mehrstimmigkeitstheorie sind daher nicht nur falsch, sondern gehen zurück auf einen „Forschungsstand“ vor 1955! Von dem zentralen Unterschied der *copula* Lehre/Technik und dem frühen Organum hat Flotzinger daher also nichts verstanden, nur bewiesen, daß er sich eine eingehende Lektüre der Texte erspart hat; so geht es wirklich nicht, vertikale Intervalle als Zusammenklänge zu lesen! Die Behauptung, ib., S. 31, daß *die bereits bei Guido erreichte Situation ... weitgehend noch zu Beginn des 12. Jh. anzunehmen* sei, ist — auch angesichts des Verweises in einem der Texte auf Guidos *organum* als *vile* — daher genauso eine Ungeheuerlichkeit an musikhistorischer Unwissenheit wie die völlig frei dahinphantasierten Passagen über theologische Implikationen der Zusammenklänge, ib., S. 20 f. — daß es im Mittelalter Quellen gibt, die klar zeigen, was in Bezug auf Musik gedacht wurde, scheint Flotzinger völlig unbekannt zu sein; daß es eine antike Vorgabe bei der Bestimmung von *consonantia* gibt, dürfte ihm ebenfalls entgangen sein — für solches dezidierte Unwissen wird man durch freies theologisierendes und pseudo-musiksystematisierendes Phantasieren nun doch nicht ausreichend entschädigt: Flotzingers quellenlos gewonnene Vorstellungen über die Entwicklung der Mehrstimmigkeit zwischen Guido und Johannes de Garlandia sind falsch; dies gilt auch für die seltsame Behauptung, daß in den Texten zur *copula* Mehrstimmigkeit, also *ad organum faciendum* von der *Kongruenz zwischen Text und Musik* ausgegangen würde, ib., S. 34: Hätte Flotzinger nur einen einzigen Blick in das Beispiel *Cunctipotens genitor*, ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 45, geworfen (oder wenigstens die Übertragung beachtet), so hätte ihm auffallen müssen, daß die *copulae* sich nicht nach dem Text richten! Auch hier erweist Flotzinger, daß er die Praxis des *copula* Organum nicht verstanden hat; daß er die liturgische Bewertung der Mehrstimmigkeit mit den „asketischeren“ Orden zusammenzubringen versucht, ib., S. 47 ff., erscheint angesichts des Umstands, daß die neue Mehrstimmigkeit wohl nicht in Klosterliturgien stattfand, bemerkenswert, noch bemerkenswerter als die Unkenntnis der einschlägigen Schrift von Johannes von Salisbury, denn daß

solche sprachklangliche Konvention bei der Entstehung des Chorals überhaupt existiert haben könnte.

Im Int. *Populus Sion* reicht dieser Anfang genau so hoch wie *ecce Dominus*, so daß man auch hier von vornherein Schwierigkeiten mit derartiger Deutung haben muß.

Der Int. *Prope esto Domine* hat normalen Akzent-beachtenden Hochton, der immer wieder erreicht wird, so daß auch hier solchen Vorstellungen grundsätzlich widersprochen wird.

Im Int. *Ecce advenit dominator Dominus*, führt die Rezitation auf *F*, nach tiefem Initium (in Greg mit *A*, in AR höher auf *C*), zu einer Kadenz mit Akzentbeachtung, die notwendig auf *Dominus* fällt, wobei der Höchstton erreicht wird; dieser erscheint nochmals auf *potestas* (Akzentbeachtung auf Rezitation auf *F*) sowie auf *imperium*, das mit *Domine* in Greg einen immerhin dreisilbigen musikalischen „Reim“ bildet (in AR wenigstens ansatzweise zwischen den jeweils zwei letzten Silben, wofür die sonst übliche Schlußformel etwas gekürzt erscheint — hat Greg den „Reim“ ausgebaut oder AR verkürzt?). Natürlich kann man hieraus tiefste Schlüsse auf die Einheit von *Dominus, potestas imperiumque* ziehen wollen — muß dann aber beantworten, warum *regnum* tiefer stehen muß und „dagegen“ *et imperium* in dieser Hinsicht gleich hoch stehen. Auch hier gelingt die Durchsetzung einer solchen Vorstellung nicht gerade hindernisfrei! AR treibt mit der bekannten Floskel die Bedeutung des Wortes *et* fast noch höher als Greg:

Int. *Ecce advenit:*

Ec- ce ad-ve- nit do- mi- na- tor Do- mi- nus:

Flotzinger die dazu vorliegende Literatur beachtet haben könnte, ist natürlich nicht zu erwarten; man wird aber auch hierfür entschädigt, wenn man ein eindrucksvolles Bild gemalt erhält, ib., S. 48: *Theatralische Gesten kommen nahezu potenziert zum Vorschein, wenn man sich ausmalt, wie ein Sänger seine Kunstfertigkeit mit aufwendigen Melismen in Szene zu setzen versuchte.* Ja, hat er das mit Sequenzmelismen nicht tun können? daß es Studien zur liturgischen Wertung von Musik im Mittelalter gibt, scheint Flotzinger auch völlig verborgen geblieben zu sein).

Übrigens sagt Guido explizit nichts davon, daß die *repercussiones* sozusagen faktorweise zu zählen seien, also eine *tristrophā* als drei Töne, was bei, eventuell noch mit *longae* versehenen *trivirgae* dagegen wahrscheinlicher ist (Johannes Cotto dagegen nennt die *repercussa vero, quam Berno distropham vel tristropham vocat* eine *simplex neuma*, ed. Smits van Waesberghe, S. 158, 9; auch zu den *strophici* hat Flotzinger Tiefes zu sagen, worauf in Zusammenhang mit der Erörterung der Unbrauchbarkeit der Vorstellung von *Lug* an anderer Stelle eingegangen wird).

Daß ein besonderes Stilprinzip vorläge, das man bei der Betrachtung von Chormelodien zu beachten habe, sagt Guido auch nicht: Für ihn gilt allgemein, theoretisch wohl schon die angedeutete, von Tonsystem gegebene abstrakte Äquivalenz aller Töne der Skala — von der zitierten Stelle zur Vorliebe von Gregor für den *tritus* abgesehen. Man kann offenbar Gesichtspunkte der tonalen Disposition und des Gerüsts einheitlich in der Gestalt der Melodien heranziehen.

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 each staff is the corresponding Latin text. In the first example, the text is 'et re-gnum inma-nu e- ius,'. The AR staff shows a melodic line that rises to a higher pitch on the word 'ius,' compared to the Greg staff. In the second example, the text is 'et pot-e-stas, et im-pe-ri-um.'. Again, the AR staff shows a higher melodic peak on the word 'ri-um.' than the Greg staff.

Daß Greg mit den Extrema ökonomischer, d. h. wirkungsvoller umgeht als AR, wird schon in der ersten Zeile erkennbar, wo AR den Hochtton der Rezitation *F* schon auf der zweiten Silbe erreicht, in einer typischen „rollierenden“ Floskel (vgl. auch auf *eius*); das Gleiche gilt auch für den Höchstton, der in AR dreimal, in Greg nur einmal erreicht wird. Greg vermeidet diesen Höchstton in der folgenden Zeile, so daß sein erneutes Auftreten im letzten Abschnitt einen gewissen Effekt machen kann. Immerhin überbietet AR Greg mit Erreichen des absoluten Höchsttons *a*, durch Einsatz der bekannten Floskel, die in vielen Tonarten als sozusagen extremes Initialmotiv eingesetzt werden kann. Die Wiederholung dieses Höchsttons erscheint sinnvoll, weil sie auf die hochliegende Rezitation bezogen ist und gleichzeitig die Kadenz einleitet. Hier ist AR ästhetisch wohl interessanter als Greg. Daß Greg auf eine solche Vorgabe verzichtet haben sollte, nur um nicht bis zur Quint der *finalis* in einer plagalen Melodie zu steigen, erscheint nicht gerade eine sinnvolle Erklärung, andererseits ist die Ausführlichkeit des „Reims“ nur in Greg so ausgeprägt, daß man hier eine Eigenständigkeit von Greg vermuten kann; eine Ableitung AR aus Greg erscheint auch hinsichtlich der Disposition der Kadenzöne wenig sinnvoll, denn eine Nichtübernahme des Schlusses auf *C* in der zweiten Zeile bei einer solchen — angeblichen — Ableitung, wäre angesichts des Umstands, daß auch AR solche tonalen *ouvert-clos* Bildungen kennt, nicht leicht erklärbar. Hinzu kommt noch, daß AR die musikalische „Assonanz“ zwischen *dominator ...* und *et regnum ...* nicht kennt; das Prinzip der Regelmäßigkeit oder auch der *Vereinheitlichung*, was auch immer das konkret bedeuten mag²⁹¹ kann also in beiden Fassungen jeweils unabhängig von der anderen begeg-

²⁹¹Denn was soll man damit im Falle der stärkeren Formelhaftigkeit von Introituschlüssen in AR gegenüber Greg anfangen: Wollten die, die diese „Verformelung“ betrieben haben, damit eine Gedächtniserleichterung schaffen, oder handelt es sich um eine eher primitive Stufe der Tonalität, die nicht genug hat mit dem Erreichen einer *finalis*, sondern „zur“ Tonalitätsklassifikation ausgeprägte Formeln benötigt und nicht frei über verschiedene Schlußbildungen verfügen kann (s. im Index die Bemerkungen von Oddo).

Wie könnte man ein Prinzip *Vereinheitlichung* interpretieren? Soll man einen Redaktor denken, der sich bei Schlußbildungen sagt: Diese müssen einheitlich werden? Oder handelt es sich eher

nen, aber natürlich auch in beiden Fassungen parallel, es handelt sich um ein musikalisches Gestaltungsmittel, das in beiden Fassungen produktiv bleibt. Dies sei aber nur nebenbei erwähnt; hier geht es um die Frage der Bedeutung der musikalischen Akzentbeachtung.

Die Frage müßte also eher lauten, welchen Sinn die Akzentbeachtung in der Musik gehabt haben kann, wenn eine Erklärung durch die angedeutete exklamatorische Vorstellung unwahrscheinlich ist. Daß die Melodie bei Akzent in irgendeiner Weise mit Aufsteigen verbunden ist, entspricht zunächst der Lehre der Grammatik, nicht notwendig der Wirklichkeit der Lateinischen Sprache der Entstehungszeit der Melodien, wann man diese auch ansetzen möchte. Insofern könnte es sich um ein durchaus theoretisch bewußtes Merkmal gehandelt haben, das kompositorisch zur Steigerung des musikalischen Aufwands eben durch entsprechende Akzentbeachtung oder Akzentumsetzung in Musik systematisch, wo möglich, genutzt wurde; ein Merkmal der Sprache, das zur musikalischen Formgebung brauchbar war, also ein kompositorischer Faktor, der auch in erheblichem Umfang der kompositorischen Willkür unterworfen war, denn obligatorisch ist die Akzentbeachtung in der Musik nicht.

Vielleicht sollte man also auch hier zunächst, wie bereits oben ausgeführt, den musikalischen Sinn dieses Formfaktors zu erfassen suchen, ehe man unabdingbar mit der Gefahr des Anachronismus unterworfenen semantischen Vorstellungen verwendet: Als kompositorischer Faktor, „mehr an Musik“ durch Anlaß zu Bewegung zu erfinden, ist das Prinzip der Akzentbeachtung durch Bewegung nach oben (oder andere Wege, wie vorausgehendes Tiefergehen u. ä.) ein zentrales Mittel einer mit Prosatexten arbeitenden Kompositionstechnik — und die Vorstellung, daß der Choral irgendwie natürlich intuitiv und spontan, ohne bewußte Regeln aus den Herzen einer *chant community*²⁹² geflossen und für jede Aufführung zu einer bestimmten, aber nicht faßbaren einmaligen Gestalt eher zufällig geronnen sei, dürfte angesichts der Komplexität der Formgebung des Chorals von vornherein leicht absurde oder

um ein Rudiment älteren Denkens, das Tonarten nur in Formeln klassifizieren kann und damit eine Angleichung auch der freien Form der Antiphon an die formelhafte der Psalmodie für sinnvoll hält. Daß man hier das Ei des Kolumbus gefunden habe, um die Abhängigkeit einer von der anderen Fassung bewiesen haben zu glauben, daß also ein Prinzip der Individualisierung als sekundärer Redaktionsakt prinzipiell ausgeschlossen sein müsse, verdient zumindest eine Überprüfung anhand der Beispiele, und zwar der einzelnen Beispiele: Die Melodien stellen durchweg Individualitäten dar (von strikt formelhaften Gattungen natürlich abgesehen).

²⁹²Es ist nicht ganz leicht zu verstehen, weshalb diese Bezeichnung gerade für den Choral so aussagekräftig sein soll — bis auf die Spezifizierung *chant*, also eine Benennung des auch bisher nicht ganz unbekanntem Umstands, daß der Choral nicht instrumental, sondern vokal ausgeführt wird, ist nämlich nicht zu sehen, warum nicht auch die Zeit der Klassik eine, ebenso komplexe *community* darstellen soll: Die Regeln des Komponierens, z. B. des mehrstimmigen Satzes, der motivischen Arbeit, insbesondere der Periodenbildung, der Gattungsgrenzen stellen zweifellos ein Geflecht aus Konventionen dar, das nicht nur produktiv, sondern auch rezeptiv besteht, denn der Hörer versteht diese Konvention ja ebenfalls, und, wie nicht anders zu erwarten, bedeutet dies einen sehr viel größeren Kreis von Trägern der *music community* als die der produktiven Konventionsteilnehmer (man beachte hierzu die Graduierung von Kunstempfinden in der Ästhetik von Schleiermacher). Musik war damals Kommunikation im Sinne von verstehbaren Formen genau wie im Mittelalter. Man kann also vielleicht doch diese tiefe Bezeichnung wohl der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft unbeachtet lassen, ohne sich der Gefahr ausgesetzt fühlen zu müssen, man habe zentrale neue Begrifflichkeiten nicht anzuwenden gelernt oder verstanden.

zu abgehobene Züge tragen; warum darf man den Schöpfern des Chorals nicht ein erhebliches Ausmaß an kompositorischer *sophistication*, auch hinsichtlich Erfindung von Formfaktoren zuschreiben? Wenn man z. B. die Vielfalt der „Symmetrieen“ und „motivischen“ Regelmäßigkeiten im Choral betrachtet, die nicht obligatorisch den Sinn einer Melodie insgesamt bestimmen können, aber sehr wohl eindeutige „Motivgestalten“ als Formfaktoren einsetzen können, wird man, von anderen *highly sophisticated* Kompositionsregeln ganz abgesehen, kaum an eine irgendwie intuitiv natürliche Entstehung der Choralmelodien denken können. Die Akzentbeachtung jedenfalls, ist, wie schon die Fülle der Möglichkeiten bis hin zur Motivierung größerer Melismen zeigt, keine naive natürliche bzw. zwangsläufige Umsetzung von klanglichen Sprechkonventionen in Musik, sondern als Folge einer kompositorisch so formulierten und bewußten Gestaltungsregel zu bewerten.

Als letztes Beispiel sei der Int. *Exspecta Dominum* angeführt, der in AR der *finalis D plag.*, in Greg, dem 7. Ton zugeordnet ist:

AR

Greg

Ex-spe-cta Do-mi-num,

AR

Greg

et

vi-ri-li-ter a-ge: et con-for-te-tur cor-tu-um,

AR

Greg

net

et sus-ti-ne Do-mi-num.

Daß die Melodien nicht ganz verschieden sind, sieht man z. B. auf *et non confortetur*. Warum AR (in einer Fassung, vgl. Turco, l. c., S. 96) transponiert notiert, wäre von der Theorie des Gregorianischen Chorals her gesehen, nur durch Auftreten von *b* statt *Es* verständlich; nur geht AR mit solcher Chromatik notationsmäßig wohl nicht sehr klar um. Projiziert man Greg auf AR, würde man da *cis* erwarten bzw. umgekehrt *b* in Greg. Der kirchentonale Unterschied um einen Ganzton ist bemerkenswert. Hier interessiert aber die jeweilige Nutzung des Akzents, denn natürlich erreicht *Exspecta Dominum* den Höchstton

in der initialen Wendung (mit auch sonst nicht unbekanntem Floskeln). AR erreicht seinen, naturgemäß einen Ganzton höher reichenden Höchstton erst auf *Dominum*, allerdings bei offenbar identischem Rezitationsniveau. Wenn nun aber in der anschließenden rezitativischen Passage, *viriliter*, in beiden Fassungen die Akzentbeachtung zum gleichen Höchstton führt, wird man kaum eine exklamatorische Bedeutung des Auftretens des Höchsttons auf *Dominum* erschließen können: Wie die Entscheidung zur Gestaltung der Hauptkadenz in Greg durch tiefe Lage das letzte Wort *Dominum* eben in Tieflage ohne jede semantische Bedeutung setzen muß, so wird man das Herausragen von *Dominum* zu Anfang auf eine typische Gestaltung des Initiums durch Beachtung der beiden ersten Akzente interpretieren müssen. Entsprechend wird man die Mediante mit, besonders in Greg ausgeprägtem Binneninitium auf *et confortetur* nicht als Absicht einer besonderen Betonung von *Trösten* und *Dein Herz* ansehen können, sondern im Fall des *cor* als typische Vorbereitung der folgenden Bewegung zum Höchstton — übrigens ebenfalls typisch in der „übergeordneten Zweistimmigkeit“, *cha/cd* —, also nicht als Heraushebung von *tuus* gegenüber *cor*, sondern als aufwendige und individuelle Gestaltung eines Rezitativs nach Initium. Auch AR vermeidet hier die reine Tonwiederholung, Greg gestaltet durch tieferen Anfang und damit zwangsläufig weite Sprünge, die sich zudem noch wiederholen, was eine Entscheidung erzwingen muß, ob man *cor* oder *tuum* musikalisch umsetzen will; die Akzentfolge wird ersichtlich für einen jeweils zweisilbigen „Anlauf“ genutzt²⁹³. Man wird kaum umhin können, Greg hier als Umgestaltung, Bereicherung durch „mehr“ an Bewegung der Gestalt von AR anzusehen.

Der Unterschied beider Fassungen in der letzten Zeile, wo AR die bekannte, auffällige *porrectus*-Floskel nutzt, und noch zweimal bis zum zweithöchsten Ton aufstrebt, Greg dagegen die Tieflage auch gestaltmäßig besonders betont, ist bemerkenswert: Greg geht wie üblich mit den Extrema ökonomisch um und entscheidet sich für eine Tieflage der letzten Zeile in deutlichem Kontrast zum Vorangehenden. Andererseits könnte beiden Fassungen doch die gleiche Kontur zugrunde liegen, die Greg nur dadurch verändert, daß da der Aufstieg nicht initial, sondern als Schlußmelisma vor dem dezidiert tief gelegten Schlußwort gedacht ist — AR gestaltet eine typische Zeile mit Initium, Rezitation und ausgeziertem Abschluß. Greg könnte also diese Grundstruktur durch Verschieben des Höchsttons auf eine Art Interpunktionsmelisma redigiert haben — die beiden *porrectus* zu Anfang der Zeile betonen wie gesagt die Tieflage in sehr deutlicher Weise, der Tiefstton wird damit auch gestaltmäßig hervorgehoben erreicht. Grundsätzlich gestaltet auch AR mit diesem Kontrast, Abstieg als Vorbereitung und „Grundierung“ eines folgenden Aufstiegs; Greg betont aber das „Tiefgehen“ hier besonders.

Die Frage, ob man die hier nicht ganz unauffälligen Hoch- und Höchsttöne in ihrem

²⁹³Irgendwelche Formfaktoren für die individuelle Stelle der Melodie über die allgemeineren Bewegungsprinzipien der Bogenform u. ä. hinaus muß es ja gegeben haben, wenn schon geradezu programmäßig eine „prosaische“ musikalische Form den Rahmen abgibt; und gerade da ist die vom Text gegebene Unterscheidung zwischen den elementaren Trägern oder Rahmen der musikalischen Bewegung, den Silben ein sinnvoller Grund, Anlaß für Veränderungen auch in der Melodik zu bekommen; die Wahl von Kadenzstellen, meist, aber eben nicht immer, vom Text vorgegeben, kann man als Formfaktor auf höherer Ebene ansehen.

(nicht durchgehenden) Bezug zu Wortakzenten exklamatorisch deuten kann oder soll, wird auch von diesem Beispiel klar beantwortet, daß nämlich die musikalische Gestaltung zwar die Akzente als Gestaltfaktoren für eine „prosaische“ Melodik nutzt, in sehr verschiedener Weise, nicht aber als Ausdrucksmittel in einer realistischen Nachahmung eines, für die Zeit allerdings auch gar nicht nachgewiesenen, Grundsatzes der deutschen Sprache, der Verwendung des Schalldrucks (im Choral analog des Hochtons) zur emotionalen Kundgabe. Ob eine solche Gleichsetzung überhaupt sinnvoll und historisch akzeptabel ist, wäre allerdings wie bereits angedeutet, erst noch nachzuweisen — aber nicht einfach durch Verweis auf entsprechende eigene Deutungen und ad hoc Deutungsmöglichkeiten von einzelnen Stellen in Chormelodien, die ein hoher Grad an Willkür, ja reine Willkür kennzeichnet. Solche Argumentation kennzeichnet einen der für anachronistische Musikwissenschaft typischen und vitiösen Zirkelschlüsse, dessen Vermeidung offenbar größte Schwierigkeiten macht, wie auch neuere Deutungen von Musik des 15. Jh. zeigen, wo ohne weitere statistische Verifizierung Oktavsprünge im Baß auf „in der Nähe“ im Text der Oberstimme auftretende „Allaussagen“ zu einer musikalischen Deutung gemacht werden, also im Sinne einer barocken Figur des *διαπασῶν*: Daß der entsprechende Oktavsprung typisch ist und an zahlreichen Stellen stehen kann, wo ein Bezug zu irgendeiner Allaussage unmöglich ist, schert den Deuter natürlich keinen Deut, er glaubt, die Musik „verstanden“ zu haben, zu der als Musik ihm nichts einfallen will. So kann man noch tiefst sinnige Assoziationen herstellen und hoffen, irgendetwas zur Musik gesagt zu haben, auch bei musikästhetischer „Schwerhörigkeit“.

7 Bemerkungen zum Introitus *Iustus non conturbabitur*

Reginos Zuordnung des Int. *Iustus non conturbabitur* zu den Melodien, die tonal gesehen *degeneres* seien, ist vom rationalen Standpunkt aus gesehen nicht leicht zu verstehen, es geht um die „Bitonalität“ zwischen plagalem Anfang und authentischem Schluß was angesichts gleicher *finalis* und des Ambitus, *C – c*, eben für die rationale Tonarttheorie kaum zu einer Klassifizierung als Repräsentant der Klasse eines *cantus degener* führen kann; die Unterscheidung von plagalen und authentischen Tönen ist für konkrete Melodien in der rationalen *finalis* Lehre sowieso nicht ganz einfach zu begründen, wenn die Ambitus nicht das tun, was man von ihnen fordert, und zudem ja eine ältere, „vorrational“ Tradition gegeben ist. Was auffällt, ist das „Fehlen“ des typischen Anfangs des 1. *modus*, ... *Daba*; nur gibt es ja genügend andere Beispiele, die diesen Anfang ebenfalls nicht nutzen, wie der Int. *De ventre matris* oder das Paar mit identischem Anfang: Int. *Ego autem in Domino speravi* bzw. *Ego autem cum iustitia*, die nur etwas schneller als der Int. *Iustus non* ihren Höchstton *c* erreichen²⁹⁴

²⁹⁴Beide Int., die mit *Ego autem* beginnen, weisen auch in AR identische Anfänge auf — die textliche Identität führt also in beiden Fassungen zu einer auch musikalischen Identität, zu einem „Zitat“, wobei natürlich nicht leicht die Priorität (im Sinne, daß die musikalische Gleichheit eine sekundäre Gestaltung, in einer der beiden Melodien, sein könnte) zu erkennen ist. Auf die beiden und damit paarweise verbundenen Int. wird im Folgenden noch einzugehen sein, weil sich aus ihnen gewisse Hinweise auf methodische Möglichkeiten einer Bestimmung der Relation beider Fassungen ableiten

. Daß Regino so vehement eine falsche „Bitonalität“ feststellt, kann man immerhin verstehen, wenn man die Int. *Gaudeamus ... Agathae* oder *Statuit* heranzieht, die beide mit der häufigen typischen Initialformel des 1. Modus beginnen, ... *Daba*, und mit der Schlußformel, die auch der Int. *Iustus non conturbabitur* verwendet, enden. Diese Parallele konnte Regino zu seiner Bewertung führen; der ebenfalls mit dieser Formel endende Int. *Exaudi Domine ... tibi dixit* verwendet zwar nicht die Anfangsformel, steigt aber so schnell bis *b* auf²⁹⁵, daß die Zugehörigkeit zum 1. Modus deutlich hörbar ist. Angesichts des Anfangs des Int. *Iustus non conturbabitur*, auch wenn der Tiefton *A* nicht vorkommt, ist eine Einordnung in den 2. Ton sinnvoller als in den ersten; die Restriktion der Bewegung auf das Gerüst *C D F* ist im 1. Abschnitt so eindeutig, daß man auch bei fehlender Formelhaftigkeit des Anfangs von einem typischen Initium des 2. Tons sprechen muß, zumal der Unterschied zum schnellen Aufstieg der identisch schließenden Int., die oben genannt wurden, unüberhörbar ist: Man kann auch hier schließen, daß Regino nicht nach abstrakten Kategorien wie Ambitus und dessen Bezug zur *finalis* klassifiziert, sondern ausschließlich nach Gestaltmerkmalen, meist typischer Art (eine Klassifizierungsweise wie sie Oddo als irrational geißelt, s. im Index). Die Identifizierung des Anfangs mit dem 2. Ton im hier betrachteten Int. *Iustus non conturbabitur* ist vielleicht als erster, aber sehr kleiner Schritt zu einer etwas von der Formel abstrahierenden Sichtweise der Tonarten anzusehen²⁹⁶ (weil die Melodie im Gradualbuch nicht enthalten ist, sei hier der Abwechslung halber die Fassung des Meßtonars von Montpellier in der Übertragung von F. E. Hansen von 1974, etwas „normalisiert“ verwandt²⁹⁷ — das „abwärtsgerichtete Quilisma“ erscheint dabei doch etwas seltsam, was hier jedoch nicht diskutiert werden soll; in Sarum steht dafür natürlich nur das „normale“ Zeichen):

lassen.

²⁹⁵Wohl wegen *Es* wird die Melodie transponiert überliefert.

²⁹⁶Eine gewisse Verwandtschaft hinsichtlich der im Anfang wesentlichen Gerüsttöne hat der Int. *Iustus non* mit dem Int. *Dominus dixit ad me*, dessen Gesamtverlauf mit der oberen Grenze *G* jedoch „sofort“ zeigt, daß rational der Int. *Iustus non* höchstens zu Anfang, als nicht authentisch klassifiziert werden kann; dies gilt auch, wenn man andere Anfänge des 2. Tons betrachtet, die bis nach *A* hinabreichen (vgl. etwa den Int. *Ecce advenit*); für Regino war also allein die Gestalt des Anfangs wichtig, wahrscheinlich unter Berücksichtigung eines intuitiven Abstraktionsansatzes, was die intervallische Relation zum Hauptton anbelangt. Aber gerade die Existenz dieser oder überhaupt einer nahekommenden Abstraktion scheint nicht nachweisbar zu sein; die tonale Klassifikation bei Regino könnte also durchaus noch ausschließlich von Formeln, allgemeiner der melodischen Gestalt abhängen.

²⁹⁷Die Überlieferung stimmt mit der im *Graduale Sarisburiense* fast ganz überein, abgesehen natürlich von gewissen Schreibungen; die Liqueszenz von Montpellier auf *conturbabitur* erweist sich als augmentativ, denn sie fehlt in Sarum; die Schlußvirga auf *conturbabitur* findet sich nur in Montpellier, vielleicht ein Fehler, wie der „Reim“ zeigt; Sarum weist auf *commodat* eine Liqueszenz auf, die Mo nicht kennt, die Liqueszenz auf *et semen* ist in Sarum normale Note, also in Mo diminutiv; neben eventuellen Terzversehen fällt in Sarum als wesentlicher Unterschied, oder Fehler, auf, daß die in Mo klar mit *b* notierte Passage auf *et semen eius* in Sarum ohne Vorzeichen, also mit *h* erscheint. Liegt ein Versehen von Sarum vor oder eine Regulierung durch Mo? Dies können die Herren über Stäbleins Sammlung sicher leicht entscheiden.

AR

Greg

Iu- stus non con- tur- ba- bi- tur,

AR

Greg

qui- a Do- mi- nus fir- mat ma- num e- ius:

AR

Greg

to- ta di- e mi- se- re- tur et com- mo- dat,

AR

Greg

et se- men e- ius in be- ne- dic- ci- o- ne e- rit,

AR

Greg

in e- ter- num con- ser- va- bi- tur.

Die Unterschiede zu den von Turco, l. c., S. 155, verwendeten Fassungen von AR sind minimal; auf *tota die* finden sich Unterschiede, die man als ornamentale Varianten gewichten mag: Statt *a GF G F F D DF...* formuliert Turco: *a FGF G FG F D DF...*; eine immerhin als wesentlich zu betrachtende silbische Verschiebung findet sich neben einem größeren Unterschied auf *benedictione* in Greg:



Die Überlieferung in St. Gallen und Metz, deren Neumen man ebenfalls bei Turco findet, dem man für diese Arbeit kaum genug danken kann, erklärt wohl ausreichend eindeutig die Fassung von Montpellier und Sarum als nicht notwendig ursprünglich. Von Interesse dabei ist nun, daß diese, wohl ursprüngliche Fassung, die Turco angibt, und die oben zitiert wird, der von AR besser zu entsprechen scheint; immerhin kann man sich die Frage stellen, ob es sich dann bei der Fassung von Mo um einen einfachen, denkbaren Schreibfehler handelt, oder ob eine bewußte Umgestaltung vorliegt: Die Fassung von Turco — so zur leichteren Kennzeichnung genannt — setzt den nicht ganz unauffälligen *porrectus praepunctatus GaGa* auf die Schlußsilbe, genau wie AR, wogegen Sarum bzw. Mo durch das Vorziehen um eine Silbe den Akzent *benedictione* beachtet, was angesichts des vorausgehenden bemerkenswerten Alternierens in Art einer (quasi) Akzentalternation, *benedictione* also nicht ganz unerklärbar wäre: *a F G F G FE GaGa A* ergibt einen rein musikalisch interessanteren Verlauf als die strikte Rezitation in Turcos Fassung; dies bedeutet zumindest, daß die hier nicht ganz unauffällige Variante durchaus kompositorisch begründet gewesen sein könnte, daß hier also einmal die angesprochene Beachtung des eigentlichen Akzents und einer Umformung des reinen Rezitativs in der angedeuteten Art bewußt als kompositorische Verbesserung gemeint und begründet gewesen sein kann. Daß man hier, sozusagen endlich, einmal einen Hinweis auf die „Formlosigkeit“ der Überlieferung nach Art des Postulats der strikten *oral tradition* Lehre fassen könnte, ist damit also eher unwahrscheinlich: Ein entsprechender kompositorischer Eingriff wäre tatsächlich sinnvoll. Bemerkenswert ist übrigens, daß AR hier auch einen Abstieg kennt, nur eben eine Silbe früher, auf *benedicione*, womit der Schlußton bereits mit diesem Wort erreicht wird.

Nun ist noch eine weitere Variante erkennbar, nämlich die auf *erit*: Hier ist auch die adialematische Neumierung nicht übereinstimmend. Turcos Fassung schließt, wie AR, auf *F*, die von Mo und Sarum auf *G*, was nicht weiter aufregend wäre, wenn nicht die Fassung von Sarum und Mo damit einen musikalischen „Reim“ begründeten, nämlich zu dem vorausgehenden Hauptschluß *firmit manum eius*: Auch hier gibt es also einen Grund dafür, daß irgendwann irgendein Komponist eine Angleichung gestaltet hat, wenn man die einfachere Version hier einmal als ursprünglich ansetzt (was natürlich keine grundsätzliche methodische Vorgehensweise darstellen kann!). Man erhält dadurch nämlich auch eine abschließende „Symmetrie“, wie sie zu Anfang der betreffenden Abschnitte ja auch initial besteht: *et semen eius* entspricht melodisch *firmit manum*; warum sollte es also nicht eine, vielleicht sekundäre, „Symmetrisierung“ gegeben haben? Man wird also zur Erklärung von Varianten in Greg nicht von der Möglichkeit ganz bewußter, rein musikalisch begründeter Umformungen, natürlich nur in bestimmtem Rahmen, absehen dürfen.

Die Erleichterung bei erster Betrachtung der Melodie darüber, daß die Versionen sicher nicht direkt voneinander, in welcher Richtung auch immer, abhängen können (was Turco

zur Klassifizierung dieser Melodie als nicht vergleichbar führt), wird etwas getrübt durch die auffallende Passage auf *in eternum* und davor durch die Disposition von *eius in benedictione* als Rezitativ und die anschließende gewisse Vergleichbarkeit des Ambitus. Aber auch sonst ergeben sich bei näherer Betrachtung weitere Ähnlichkeiten, die eine völlige Unterschiedlichkeit der Fassungen auch nicht wahrscheinlich machen: Verwiesen sei hier etwa auf die vergleichbare tonräumliche Disposition auf *manum eius*. Da könnte der Sprung von Greg nach *c* gegenüber *h* in AR mit einer „Abneigung“ gegenüber dem sonst (in Greg) auftretenden *b* in dieser Melodie gegenüber eben *h* zusammenhängen, vgl. etwa die Wendung auf *in eternum*, in der Greg offensichtlich den Ton *h* durch Sprung vermeidet. Auffällig ist auch die in AR „symmetrische“ Gestaltung der in Greg „prosaischen“ Wendung auf *tota die*, wie auch die Parallelität der in AR wie in Greg typischen Schlußbildung auf *conservabitur*, wo AR als Terztransposition von Greg (nebst Hinzufügung) erscheint. Das alles und noch mehr als zufällig anzusehen, scheint nicht gerechtfertigt.

7.1 Zu Introitus, die mit *Iustus, a, um* u. ä. beginnen

Klar ist, daß die Tonart und damit die initiale und finale Wendung in AR dadurch zu erklären sind, daß in AR die mit *iustus* oder vergleichbar beginnenden Int., also einschließlich *Os iusti* und *Iusti epulentur*, mit identischen Anfängen komponiert sind, daß hier also eine textgebundene Angleichung stattgefunden haben muß, die in Greg keine Parallele besitzt.

Allerdings ist zu beachten, daß der Int. *Iustus ut palma* auch in Greg eine, wohl doch auch textzeugte Parallele besitzt — die Melodie kann, vielleicht vom Anfang abgesehen, als eines der Melodiebeispiele angeführt werden, die in beiden Fassungen sehr verschieden sind. Dennoch soll hier vollständig zitiert werden. Auf die melodische Gestalt soll unten anlässlich der Floskel von AR, die hier auf *domus Dei nostri floreant*, im Int. *Iusti epulentur* auf *delectentur in letitia* jeweils also am Ende zu finden ist²⁹⁸ eingegangen werden, s. u., Anm. 306 auf Seite 578:

Iu- stus utpal- ma flo- re- bit

²⁹⁸Binnenauftitte dieser Formel kann man ebenfalls reichlich, z. B. im angeführten Int. *Iusti epulentur exultent* finden; s. u., vgl. den Index.

sic- ut ce- drus Li- ba- ni mul- ti- pli- ca- bi- tur:
 plan- ta- tus in do- mo Do- mi- ni,
 in a- tri- is do- mus De- i no- stri.
 flo- re- bunt.

Greg stellt hier eine Parallelvertongung dar, die hinsichtlich musikalischer Aufwendigkeit wesentlich effektvoller ist als die von AR. Weil die Initialwendung in Greg nur ansatzweise in den jeweils ersten vier Tönen eine Parallele im Int. *De ventre matris* und im Int. *Memento nostri* besitzt, kann man annehmen, daß es sich in Greg um eine individuelle Anfangsgestaltung handelt, die in den Int. *Iustus non* und *Iustus ut palma* zu einem Zitat geführt hat; eine Besonderheit, die AR durch seine Einheitsformel sozusagen verwischt. Natürlich kann man die Frage stellen, in welcher Melodie in Greg der Ursprung dieses, ja nicht gerade unauffälligen Initium zu finden ist: Der Int. *Iustus non* führt den Schlußteil dieser initialen Zeile, nämlich die Wendung auf *conturbabitur* als rein musikalischen „Reim“ auf *et commodat*, ein (AR hat einen anderen musikalischen „Reim“, s. u.), was der Int. *Iustus ut palma* nicht kennt, der also die gesamte Wendung nur einmal, und zwar zu Anfang verwendet. Wollte man also voraussetzen, daß eine solche „Doppelverwendung“ eines individuellen Motiv(teils) in einer Melodie für die ursprüngliche Erscheinungsweise dieses Motivs spricht, wird man

also im Int. *Iustus non* den Ursprung, im Int. *Iustus ut palma* das Zitat sehen können — nur kann es natürlich auch gerade umgekehrt gewesen sein, d. h. daß das Zitat Anregung für eine entsprechende „Reim“bildung war. So geht es oft mit der Anwendung von allgemeinen Prinzipien (auf ein weiteres, naheliegendes Kriterium wird anschließend eingegangen). Im Fall des Textes *Iustus es, Domine* führt die initiale Gleichheit des Textes auch in AR nicht zu einer melodischen Identität.

Klar ist nur, daß auch Greg, in geringerem Ausmaße als AR, vom Auftreten des Wortes *Iustus* zu Anfang eines Introitustextes zum Zitat veranlaßt worden ist. Eine interessantere Frage ist daher, warum AR in einem solchen Fall seine doch recht fade Initialformel durchsetzt bzw. beibehält — daß man auf die Idee gekommen sein kann, diese einfältige Formel individuell zu verändern, liegt von ästhetischer Sicht nahe, so daß also eine entsprechende redaktionelle Reaktion von Greg auf eine solche Formel nicht außer jeder Vorstellungsmöglichkeit liegen muß. Festzuhalten ist also, daß in Greg die beiden Int. *Iustus non conturbabitur* und *Iustus ut palma* mit einer gestaltmäßig auffälligen Passage beginnen, einer Passage, die zudem noch hinsichtlich Typik eher nicht zu allgemein gebräuchlichen Formeln des gleichen Tons wie etwa die Initialformel des Int. *Rorate caeli* zu gehören scheint, sondern eben individuell in den beiden genannten Int. erscheint.

Die parallele Wendung in AR stellt mit ihrem häufigen Auftreten²⁹⁹ in AR in die Klasse des 6. Tons zugeordnet, tatsächlich eine Formel dar, die ersichtlich mit dem Wort *iustus, a, um* zu Beginn des jeweiligen Textes verbunden zu sein scheint — ausgenommen eben den Int. *De necessitatibus*. Greg verbindet also nur die beiden Int. mit der gleichen, gegenüber der von AR parallel verwandten Formel gestaltmäßig wesentlich merkmalsreicheren, Initialmelodik, die tatsächlich textlich identisch beginnen: *Iustus ut palma florebit* und *Iustus non conturbabitur*; die Akzentordnung nach den ersten drei Silben ist hier allerdings verschieden: Die Akzentbeachtung ist „korrekt“, d. h. Nach-Oben-Gehen auf dem Akzent, nur im Int. *Iustus ut palma*, was sich auf den anderen Text aber nach dem Prinzip der sozusagen automatischen Akzentalternation übertragen ließe, *Iustus non conturbabitur* (mit Nichtbeachtung des dritten, eigentlich zweiten Akzents). Daß ein solches Prinzip in Greg gelegentlich anwendbar erscheint, ist bekannt, hier ist seine Anwendbarkeit jedoch kaum sicher nachweisbar — man könnte aus dem Sachverhalt jedoch ein Kriterium für die Ursprünglichkeit der Melodie im Int. *Iustus ut palma* entnehmen wollen, wenn man korrekte Akzentbeachtung als Merkmal der ursprünglichen Wendung betrachtet. Dies erscheint nicht abwegig und wäre damit kompatibel, daß (in Greg) der Int. *Iustus non conturbabitur* einen Teil dieser Formel nochmals anwendet, als nur musikalischen „Reim“ zwischen *conturbabitur* und *commodat* — die bewußt zitierte Wendung mag eine Wiederverwendung in der gleichen, „zitierenden“ Melodie reizvoll gemacht haben; und warum eigentlich sollten gestalterische Entscheidungen im

²⁹⁹Zusätzlich zu den genannten Beispielen noch in den Int. *Os iusti ..., Iusti epulentur ...* und, ärgerlicher Weise, wenn man von einer textgezeugten Systematik ausgehen will, wenn auch nur in der 1. Neume identisch, im Int. *De necessitatibus*. Vielleicht liegt hier ja eine sekundäre, textlich eigentlich irrtümliche Angleichung vor. In Greg steht der Int. *De necessitatibus* im plagalen 2. also im 4. Ton, und weist klar einen anderen Initialtypus auf, der dem Anfang des gleichen Int. in AR nicht ganz leicht zu parallelisieren wäre.

Choral nicht so begründet aufgetreten sein (dürfen)?

Im Gegensatz zu der textlich somit wohlbegründeten zitathaften Verbindung nur der beiden zu Anfang wirklich identischen Texte in Greg breitet AR seine ästhetisch wenig Reiz bietende Formel also über weitere Texte aus, ohne damit allerdings die totale Identifikation textlich gleichlautender Anfänge zu leisten: Der Int. *Iustus es, Domine* hat wie bereits gesagt einen anderen Anfang als die genannten Int. auch in AR, ist aber, um die Komplikationen noch ein wenig zu steigern, tonal wie initial noch verschieden von der Fassung von Greg, wo der für die erste Tonart in Greg (wie partiell auch in AR) typische Anfang ... *Dab a* begegnet: Die Vereinheitlichung in AR hat also ersichtlich auch Grenzen; der Vollständigkeit halber wird der ganze Introitus zitiert:

The image displays four systems of musical notation comparing the AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian) versions of the Introitus 'Iustus es, Domine'. 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. The AR version features a more complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, while the Greg version is a simple, stepwise recitative melody. The lyrics are: 'Iu-stus es Do-mi-ne', 'et rec-tum iu-di-ci-um tu-um', 'fac cum ser-vo tu-o se-cun-dum', and 'mi-se-ri-cor-di-am tu-am.'

Daß die Melodien parallel sind, ist klar: AR nutzt zu Anfang das „bewegte“ Rezitativ und bringt auf *Domine* eine der typischen Verbindungswendungen, wogegen Greg auf *F* regelrecht kadenziert — es handelt sich um eine andere Art der Abschnittsbildung, in AR

durch Interpunktionsmelisma eines Halbschlusses, in Greg eine Kadenz mit neuem Initium, das ästhetisch gesehen sinnvoller erscheint als die Gestaltung von AR, denn in Greg wird der nun erreichte Höchstton *c* damit in Relation zum gesamten bisher durchschrittenen Tonraum gestellt; dies gilt ebenfalls für die Abwärtsbewegung auf *iudicium*, die, nun rein musikalisch, d. h. nicht akzent- oder kadenzbegründet diesen Quintaufstieg nochmals durchführt, klar in Richtung des folgenden Abschnitts gedacht, der in Greg und AR dann zum wirklichen Höchstton führt, nämlich *e*: Greg stellt sozusagen abschnittsweise gegliedert verschiedene Lagen im durchgehend bewußten Gesamtambitus auf.

Die Frage, wer hier typisiert, ist kaum zu beantworten, denn Greg bereichert³⁰⁰ den wie so oft in AR wenig effektvollen Anfang durch die Einsetzung des typischen Initialmotivs des 1. Modus, das AR, wenn auch seltener als Greg kennt, das also als solches Teil des ursprünglichen Repertoires solcher Initialwendungen ist. AR dagegen verwendet da eine für den 5. Modus typische Initialformel. Die Lösung des Problems einer historischen Relation beider Fassungen könnte sich hier also mit einigem Recht darauf gründen, daß Greg die tatsächlich wenig interessanten Initialwendung durch die Nutzung der Formel des 1. Tons redigiert haben könnte — wenn man solche Relationen überhaupt heranziehen will, was, wie angedeutet, hinsichtlich eines Verständnisses von Gestaltungen in beiden Fassungen nicht immer zu vermeiden, ja offenbar durchaus sinnvoll und gefordert ist.

Hhinzü können natürlich noch hier nicht weiter zu untersuchende tonale Beweggründe kommen: Der notwendige Unterschied im Schluß beginnt mit *misericordia* ...; auch hier bietet Greg mit dem Abstieg von *secundum misericordia* einen AR nicht verfügbaren Effekt der Durchmessung des Ambitus auf relativ kurzer „Strecke“. Und mit dieser Lösung konnte für Greg auch ein wesentlicher Grund dafür bestehen, hier nicht die aus dem Int. *Iustus ut palma* bekannte Initialwendung zu zitieren, nämlich einen initialen „Maßstab“ zu setzen zum Erleben der Lage der Rezitation. Man kann hier also von einer gemeinsamen Urfassung sprechen, die in Greg bewußt durch die typische Initialformel sozusagen ergänzt wurde — und da handelt es sich um eine typische Wendung, die AR zwar auch kennt, aber in wesentlich geringerer Häufigkeit als Greg — der Grad der Typisierung solcher Art kann also auch nicht als einfaches Kriterium der Bestimmung der Relation beider Fassungen verwandt werden.

Daß auch die dritte Zeile des Zitats in beiden Fassungen parallel ist, ist klar: AR ist hier durch weitergehende Ornamentierung ausgezeichnet, wie dies nicht selten, aber eben nicht ausreichend oft für eine generelle entsprechende Interpretation des Verhältnisses beider Fassungen vorkommt. Bemerkenswert ist, daß nur AR den Höchstton auf der Betonungssilbe, *servo tuo*, verwendet, und daraus einen Anfang für eine skalische Melismatik gewinnt, wogegen Greg akzentisch gesehen, den gleichen Höchstton „falsch“ setzt — ein Zeichen für höheres Alter von Greg an dieser Stelle? Tatsächlich weist Greg hier in der nicht gerade einfallsreichen Rezitation erst auf *d*, dann auf *c* mit einfacher *incisio* einen solchen Grad an Einfachheit aus, die als redaktionelle Reaktion auf eine Vorgabe wie AR nicht leicht vorstellbar erscheint. Und warum sollte nicht auch einmal Greg der anzunehmenden älteren

³⁰⁰Der Ausdruck wird ohne Praejudiz gebraucht: Er soll nicht bedeuten, daß Verf. einen genetischen Weg, direkt auch noch, von Greg aus AR voraussetzte!

gemeinsamen Fassung näher stehen können als AR?

In der 1. Zeile dagegen erscheint Greg als sekundäre Redaktion sinnvoller, nämlich durch die „Hinzufügung“ der typischen Initialformel. Das Ereignis des Höchsttons in der 4. Zeile erscheint in Greg nur als Ausdruck einer *incisio*, der zum Wechsel der *tuba* führt; ein Bezug zum Akzent fehlt geradezu dezidiert, eben ein Hinweis auf die Praxis von rein syntaktischen, silbenzählend zu textierenden Formeln. Es stellt sich natürlich die Frage, warum Greg hier eine solche archaisch einfach erscheinende Melodieführung bewahrt; einen Grund könnte man in einem beabsichtigten Lagenkontrast zum Schlußabschnitt sehen, aber auch daraus läßt sich nicht der akzentische „Fehler“ erklären. Zu bemerken ist auch, daß die umfangreichen Melismen in AR gerade in der 3. und am Schluß der 1. Zeile in AR gegenüber der Gleichmäßigkeit der musikalischen Aufwendigkeit in Greg eine gewisse Ungleichartigkeit hervorbringen. Mit absoluter Sicherheit ist also selbst hier eine Reduktion einer ursprünglich stärker ornamentierten Fassung durch Greg auch nicht auszuschließen, denn die entsprechende stilistische Einheitlichkeit ist für Greg charakteristisch und ästhetisch nicht notwendig sinnlos.

Der Schlußabschnitt ist durch die jeweilige Schlußformel, in Greg ab *misericordiam tuam*, bestimmt; solche Formeln waren sicher frei verfügbar bzw. einsetzbar, entsprechend der gewählten Tonart — nur bleibt die Frage, wann diese Wahl getroffen wurde, d. h., ob und in welcher Fassung mit größerem zeitlichen Abstand von der Urform.

Um den Unterschied der beiden Fassungen hinsichtlich der Identität der Anfangswendungen von Introitus, die mit ... *iustus, a, um, i* ... anfangen, leichter erfassen zu können, seien im Folgenden die noch fehlenden Beispiele angeführt, zunächst allerdings muß die textliche Ausnahme genannt werden.

Daß auch der Int. *De necessitatibus* in AR, wenn auch nicht in gleicher Ausdehnung, die gleiche Initialformel verwendet, kann man wohl nur der die Aufstellung klarer Klassifizierungen in der liturgischen Einstimmigkeit so behindernden Zufälligkeit zuschreiben; solche Ausnahmen sind geradezu zu erwarten — zur Bestärkung solcher „Unregelmäßigkeiten“ gehört es, daß in Greg der gleiche Int. *De necessitatibus* vergleichbar mit der Version von AR beginnt, „dafür“ aber im 4. Ton steht:

AR	
Greg	
	De ne- ces- si- ta- ti- bus me- is

AR

Greg

e- ri- pe me Do- mi- ne

Daß die beiden Versionen hier parallel verlaufen, ist auf den ersten Blick zu sehen; ästhetisch stellt schon durch die Ökonomie des Einsatzes von Höchsttönen Greg wie so oft die schönere Fassung dar: Man beachte, wie Greg, neben dem betonten tieferen Anfang, und seiner Wiederholung durch tonräumliches Stehenbleiben auf *necessitatibus meis* das Erreichen des Höchsttons *c* als eine Art Überraschungseffekt wirken läßt, wogegen AR diesen Ton durch das betreffende, typische, Melisma vorbereitet, ein Hinführen zum Höchstton, das auf der Silbe *eripe* nochmals aufgenommen wird — immerhin gleichen sich Greg und AR hier hinsichtlich der Ökonomie des Einsatzes des Höchsttons. Wollte man exklamatorisch semantisch deuten, bietet sich natürlich eine entsprechende Interpretation an, die allerdings die rein musikalische Wirkung unbeachtet läßt. Die Verwandtschaft der Melismatik zu Anfang ist auffällig, und stellt die Frage, warum Greg nicht auch melisch die (langweilige) Ornamentik von AR verwendet — könnte man die melische Veränderung als solche erklären, also einen Grund für die Unterschiedlichkeit als Ergebnis einer bewußten kompositorischen Redaktion finden? Der Versuch einer Beantwortung dieser Frage oder wenigstens ihrer Erörterung ist nicht müßig, denn man könnte daraus auf die Möglichkeit schließen, daß Greg tatsächlich individualisierende Eingriffe in eine typische, beiden Fassungen gemeinsam vorausgehende Vorform durchgeführt haben kann: Auf den ästhetischen Bezug wurde bereits hingewiesen, ein Aufstieg von dem Subton der Tonika *D* nach *c* ist natürlich wirkungsvoller als der von *a*³⁰¹; eine entsprechende Umformung nur der Melodik des Anfangs in Greg bei Beibehaltung

³⁰¹Der tonale Unterschied in diesem Typ, hier also des Int. *De necessitatibus* und anderer (der Int. *Os iusti* ist in AR wie Greg dem 6. Ton zugeordnet) zwischen AR, 6. Ton, und Greg, 4. Ton, ist ebenfalls von Interesse, die Anfänge sind ersichtlich parallel; die Schlüsse eigentlich auch, AR fügt allerdings als Schluß zwei Wörter hinzu, *Deus meus*, von denen das letzte mit der üblichen Formel vertont wird, wogegen das erste, effektiv, nochmals partiell mit einer auch sonst geläufigen Formel den vorher, aber in längerem Abstand vom Schluß, erreichten Höchstton *c* singt; sehr aufwendig mit Spiel zwischen *h* und *ac* Sprung (Greg kennt diesen Höchstton dagegen nur einmal im Gesamtverlauf, nämlich, genau wie AR, auf *De necessitatibus meis eripe me* — eine schöne Vorlage für semantische DeuterInnen). Ist diese Hinzufügung letztlich durch den Wunsch einer „normalen“ Einfügung des Anfangs in den 6. Modus veranlaßt worden, oder war der Wunsch nach einem aufwendigen Schluß maßgeblich, der Text also „Folge“ der musikalischen Planung (keine Sextuplex Hs. kennt diese Hinzufügung)?

Immerhin ergäbe sich daraus eine Erklärung für die Ausnahmestellung hinsichtlich des Anfangstextes im „*Iustus*“-Typ; man kann sicher noch vieles andere erörtern — z. B. die Frage, ob AR hier eine Veränderung einer Greg näherstehenden gemeinsamen Vorgabe zu Gunsten einer (in der Anfangswendung) langweiligeren Schematisierung durchgeführt haben könnte, eine Annahme, die auch gewisse Schwierigkeiten bietet, denn die Formel von AR ist Greg nicht völlig unbekannt, Individualisierungen liegen der Form wegen aber nahe, s. auch anschließend, wie der Int. *Os iusti*

der Disposition wäre also ästhetisch sinnvoll. Hinzu kommt aber noch, daß der tiefere Anfang geradezu ein Charakteristikum von Greg darstellt, das angesichts der Formelhaftigkeit des Anfangs in AR und z. B. des Anfangs des Int. *Os iusti* eben als Charakteristikum auch von Greg auffällt, vielleicht im Zusammenhang mit der, erst mit den Tonaren und Aurelian von Réomé belegten Konzentration der fränkischen *cantores* auf tonale Probleme zu sehen:

AR

Greg

Os iu- sti me- di- ta- bi tur sa- pi- en- ti- a,

Man wird mit dieser musikalischen Identität der ersten zwei Silben, und anschließendem deutlichen Gegensatz, auf die Vermutung einer Ursprünglichkeit der Initialformel — nicht notwendig natürlich ihrer einheitlichen Anwendung auf die genannten Texte — in der Überlieferung von AR belegt³⁰² geführt, d. h. auf die Hypothese einer sekundären, mit Quartsprung nach unten sehr auffälligen, also natürlich auch ästhetisch erlebbaren Anpassung des Beginns an die Plagalität in Greg (ist die Ästhetik Grund für die Tonalität, oder umgekehrt, darf hier gefragt werden). Nur in diesem Int. *Os iusti* ist der Formelanfang in AR und Greg völlig identisch (die *bistropa* zu Anfang von Greg kann man als Variante gelten lassen, die allerdings dezidierte tonale Funktion haben mag). Vergleichbar ist im letzten Beispiel ja auch die Ersetzung des typischen, aber ästhetisch wenig anspruchsvollen Rezitativs von AR durch eine Betonung der tiefen Lage nur in Greg, wenn man, was angesichts der Typik nahe liegt, die Fassung von AR hier als der Urfassung näher stehend bewertet — die „umgekehrte“ Richtung der Behauptung einer Entstehung von AR aus Greg setzte eine bewußte Ersetzung einer bewegten, ästhetisch viel interessanteren Passage in Greg, bzw. dann schon eher einer in Greg näher bewahrten Passage der gemeinsamen Vorform, durch die Komponisten von AR voraus, was nicht gerade sinnvoll, ja ästhetisch absurd als Entstellung einer klaren Disposition erscheint: Der Effekt des Quartsprungs nach unten in Greg auf *iusti* ist so wirkungsvoll, daß eine Ersetzung durch eine so primitive Passage als aktiver redaktioneller Akt nicht ganz leicht vorstellbar ist; hinzu kommt der Effekt des Aufstiegs zum Höchstton, der erst im nächsten Abschnitt durch *b* „überboten“ wird; auch hier wieder in bemerkenswerter Ökonomie der Extrema. Wie der Anstieg (in Greg) in Stufen erreicht wird, sollte man erleben können. Man kann sich auch fragen, ob die Schlußbildung des zitierten Abschnitts auf der Tonika (in Greg) nicht bewußt so gestaltet ist, die Parallelität zum Anfang ist vielleicht doch nicht nur zufällig (der Unterschied der „Metrik“ in St. Gallen kann durch Guidos „auslaufendes Pferd“ erklärt werden): Und eine Gesamtdisposition der Kadenzen *F*, *D*, *F* erscheint auch nicht sinnlos, zumal auch hier ein klarer musikalischer „Reim“ zwischen ersten Binnenschluß

zeigt.

³⁰²Wobei angesichts der Breite an Varianten in Greg gefragt werden muß, ob eine solche Formel ursprünglich überhaupt bestanden hat, s. u.

und Vollschluß besteht, den AR mit seiner Disposition *G, E, F* nicht kennt.

Allerdings verwendet AR zum Schluß, auf *ipsius* ein fulminantes, geradezu *iubilus*-artiges Melisma, das einen Quintumfang hat, allerdings auch eine Wendung darstellt, die man im Int. *De necessitatibus* ebenfalls am Schluß, im Int. *Iusti epulentur* aber leicht abgewandelt als initiales Binnenmelisma wiederfindet (s. u., 7.1 auf Seite 575) — die Parallelen zeigen, daß es sich um ein akzentnutzendes Melisma handelt (ein weiteres Beispiel als Schlußformel findet man im Int. *Sacerdotes Dei*; es handelt sich um eine alternative Schlußwendung). Greg kennt eben dieses Melisma nur in Int. *Sacerdotes Dei*, wo der sonst für Greg so charakteristische tiefe Anfang wie auch andere auffallende Merkmale in AR ebenfalls begegnen³⁰³; hinzu

³⁰³**Zu den Schlußmelismen in den Int.** *Os justi* bzw. *Sacerdotes Dei* Außerdem ist natürlich die gesamte Anlage der Melodie des Int. *Os justi* (in Greg) — um den Text des alten Gradualbuchs zu zitieren — auf den angesprochenen Sprung auf der dritten Silbe nach unten angelegt bzw. von ihm mitbestimmt: Der folgende Abschnitt erreicht von unten als Hochtön *a*, worauf im nächsten Abschnitt der Höchstton *b* einmal erreicht wird, auf *lingua eius*, wo AR seinen Höchstton *c* erreicht, der dann, ganz anders als in Greg in einer Art Schlußjubilus nochmals gesungen wird; Greg verzichtet auf solche, die Gesamtdisposition störende Aufwendigkeit. Greg leistet mit seiner Disposition von Halbschlüssen und Lagen auch eine sinnvollere Nutzung der syntaktischen Möglichkeiten für die Melodieform (direkt anschließend an den oben im Text zitierten ersten Abschnitt des Int. *Os iusti*):

et lin- gua e- jus lo- que- tur ju- di- ci- um:

lex De- i e- jus in cor- de ip- si- us.

Daß nur Greg die Zeile *et lingua ... iudicium:* in ganz anderer Weise als Kadenzmöglichkeit nutzt als AR, dürfte klar sein; man kann, weil auch AR einen Ansatz zu einer *incisio* zeigt, von einer Nutzung dieser Vorgabe in Greg zu einer melodischen Aufwendigkeit sprechen, die AR fremd bleibt — denn jede Kadenzbildung gliedert nicht nur die Melodie in korrespondierende Abschnitte (das hier zu sehen, braucht man Guido nicht), sondern ganz allgemein die musikalische Bewegung und damit Aufwendigkeit, und zwar in anderer Weise als nur durch Ansatz eines umfangreichen Melismas; die Rezitation ab *loquetur*, die Greg zu Anfang auch kennt, wird durch diese Kadenzbildung zur Basis eines Abstiegs, nicht zu einem musikalisch wenig sinnvollen, weil extrem merkmallösen, „Haltepunkt“.

Und wie Greg dies dann wieder nutzt, um auf *lex Dei* ein charakteristisches Initium, also eine de-

zidierte Aufwärtsbewegung zu schaffen, ist auch leicht zu hören, oder wenn das Schwierigkeiten machen sollte, zu sehen. Greg vermeidet ersichtlich im dritten und letzten Abschnitt das Erreichen des Höchsttons; AR wiederholt seinen Höchstton durch den angesprochenen quasi Jubilus, der teilweise auch in anderen Melodien gleichen Tons begegnet, und in seiner fast reinen Skalenform etwas wenig konturiert erscheint, zumal er keine typische Schlußbildung darstellt, wie dies in Greg auf *judicium* der Fall ist.

Von Interesse ist, daß Greg in diesem Int. dem Schlußmelisma von AR auf *in corde ipsius* nichts entgegenzusetzen hat, was darauf schließen lassen kann, daß AR hier sekundär ein dem betreffenden Redaktor oder Komponisten passend erscheinendes Melisma gesetzt hat; im vergleichbaren Fall des Int. *Sacerdotes Dei* allerdings kennt auch Greg ein paralleles Melisma — der Bequemlichkeit (nicht des Notators, sondern) des Lesers wegen, sei die Melodie vollständig zitiert:

The image displays three musical systems, each comparing the chant of AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian Chant) for the text: "Sacerdotes Dei, benedicite Dominum: sancti et humiles corde laudate Deum." Each system consists of two staves: the top staff for AR and the bottom staff for Greg. The lyrics are written below the staves. The first system covers "Sa- cer- do- tes De- i, be- ne- di- ci- te Do- mi- ne/num:", the second system covers "san- cti et hu- mi- les cor- de", and the third system covers "lau- da- te De- um." The notation shows square neumes on a four-line staff with a red line for the finalis. The AR chant features a prominent melisma on "benedicite" and "laudate", while the Greg chant is more melismatic and includes a large melisma on "benedicite Dominum".

Die für Greg hier charakteristische Vermeidung von *h* ergibt nicht nur auffällige melodische Bildungen, sondern hängt wohl auch ab vom Auftreten von *b* und *B* zu Anfang, wo Greg eindeutig die wesentlich aufregendere Gestalt aufweist als AR; das große Melisma auf *benedicite* findet man nur in Greg — genau an einer Stelle, an der AR nur rezitiert, um dann auf *benedicite Dominum* eine auffällige Sprunghäufung zu singen, wogegen Greg ein typisches, nicht ganz einfaches Schlußmelisma nutzt.

Schließen kann man, daß AR seinen (quasi) Schluß*jubilus* im Int. *Os iusti*, wo Greg nur eine einfache Schlußwendung kennt, sekundär als „Zitat“ eingeführt haben könnte, was dem insgesamt ja etwas langweiligen Gebilde in AR wenigstens zum Schluß ein wenig musikalischen Aufwand hinzufügt: Auch für AR können bestimmte Wendungen als frei verfügbare, nicht „erzwungene“ Bildungen gewertet werden; wie sollte man solche Freiheiten nicht als *kompositorisch* ansehen dürfen, man wählt sich eine Wendung aus, die man wieder verwendet, das ist kein formelhaftes Singen, sondern kom-

positorische Entscheidung.

Hier also wäre die Vermutung, daß Greg der gemeinsamen Urfassung näher steht, gerechtfertigt. Wenn beide Fassungen hinsichtlich des Auftretens eines Melismas an funktional gleicher Stelle im Int. *Sacerdotes Dei* und auch der Gestalt des Melismas gleich bzw. sehr ähnlich sind, kann man darauf schließen, daß dieses Melisma eine ältere Tradition besitzt, also in der Urfassung seinen Platz hatte.

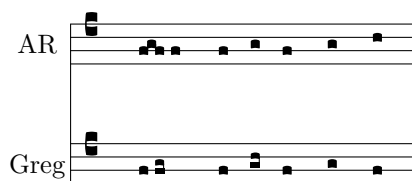
Betrachtet man nun den Anfang mit seiner nur in Greg begegnenden besonderen Betonung der Tieflage, die den Akzent nutzt, aber den gemeinsamen Sprung nach oben, $C - F$, auf die Akzentsilbe melismatisch hineinzieht (wieder mit einer Art übergeordneten „Zweistimmigkeit“: D als Maßstab, $D B D C - F$), so ist die ästhetische Besonderheit in Greg so groß, daß die Frage, ob hier nicht eine sekundäre Individualisierung vorliegen könnte, kaum unsinnig ist — man beachte hier auch die nur in Greg betonte Tieflage in der 2. Zeile auf *sancti et humiles*, der Effekt des folgenden Anstiegs wird damit natürlich besonders dynamisch. Wenn anschließend die eine Fassung, Greg, auf F , die andere auf G rezitiert, so kann man darin einmal eine bewußte tonale bestimmte Entscheidung von Greg sehen, gleichzeitig aber auch wieder eine sorgfältige Disposition des Tonraums: Das lange Verharren auf der *finalis F* als *tuba* macht den Aufstieg — in beiden Fassungen greifbar — und eine bewegungsmäßige wie melismatische Ausgestaltung in Greg effektvoller als die einfache diatonische Erhöhung in AR, zumal Greg mit dem mehrfachen Erreichen des Tons b nach dem Höchstton c im Gegensatz zu AR sofort den Höchstton ansteuert und dann die entsprechende Hochlage länger ausbreitet — wieder in direktem Kontakt mit dem „Maßstab“ F ; die typische Ausgleichsbewegung des Abstiegs $CabGF$ wird durch „Gegenbewegung“ auf den zweithöchsten Ton, b , verlängert. Verf. ist klar, daß derartige „Nacherzählen“ des Melodieverlaufs an sich wenig erfreulich zu lesen ist; welche andere Möglichkeit aber hat man, wenigstens andeutungsweise auf ästhetische Wirkungsfaktoren gerade der auf Bewegungsdynamik ausgerichteten Gestaltung von Greg hinzuweisen? Und hingewiesen werden soll ja nicht auf die Ästhetik an sich, sondern als mögliche (!) Quelle einer Beurteilung der Unterschiede beider Fassungen.

In Hinblick auf AR mit seinem langsameren, ambitusmäßig aber gleichen Aufstieg fällt natürlich die Verschiebung auf: AR hat den höchsten Ton akzentmäßig sinnvoll auf *Dominum*, Greg dagegen zieht diesen Höchstton auf eindeutig unbetonte Silbe vor, und gestaltet wie angedeutet auch noch das Melisma in wesentlich aufwendigerer Form aus. Soll man hieraus schließen, daß Greg der Urfassung näher steht? Man könnte bei der Suche nach einem Grund anführen, daß Greg auf die Versmitte ganz deutlich eine Hauptkadenz setzen will, was durch Beibehaltung der Gestalt von AR als Gerüst schwer möglich gewesen wäre, also könnte eine solche Verschiebung eines Melismas syntaktisch als sinnvoll begründet werden. Die erhebliche Ausdehnung schließlich könnte man damit begründen, daß Greg hier eine stärkere Gleichgewichtigkeit der beiden Abschnitte schaffen wollte, denn in AR ist der erste Versteil gegenüber dem zweiten doch recht reduziert.

Natürlich wäre eine Gestaltung des Halbschlusses auch mit einem Melisma nicht undenkbar, will man jedoch die betreffende Formel nutzen, dann kommt man um eine entsprechende Verschiebung des Melismas von *benedicite Dominum* auf *benedicite Dominum* nicht herum. Und da ist nicht ganz ohne Interesse, daß der ja nicht ganz alte, aber „ausreichend“ alt durch adiastematische Neumen bezeugte Int. *Requiem* genau diese Wendung sowohl als Halb- als auch als Vollschluß verwendet — dies deutet auf eine gewisse spätere Beliebtheit eben dieser Schlußwendung; man findet sie auch nur als Binnenschluß auch im Int. *Iusti epulentur* (ohne große Melismen), oder im Int. *Respice in me* wie auch im Int. *Dixit Dominus: Ego*, also in Hinblick auf Greg in ausreichender Häufigkeit, um hier eine verfügbare Wendung sehen zu können. Dies alles deutet offensichtlich auf eine sekundäre Entscheidung in Greg, d. h. darauf, daß AR in der 1. Zeile der Urfassung näher kommt als Greg. Die Idee eines Schlußmelismas überhaupt, wie es in der letzten Zeile auftritt muß man als individuelles Merkmal der Urfassung ansehen; ein Hinweis darauf, daß auch diese eine feste Form gehabt haben dürfte, warum auch nicht?

Bildungen wie auf *sancti et humiles* wird man in beiden Fassungen als identisch ansehen können, denn der Unterschied besteht einmal in einem Durchgangston, statt Sprung, und dann, in Greg, in einer Art Verschleifung, wenn der gemeinsame Sprung nicht wie in AR zwischen zwei Silben, sondern

kommt der Anfang des Int. *Iusti epulentur* (auch hier sei der Bequemlichkeit des potentiellen Lesers — als von konkreter Geschlechtlichkeit ausgeschlossener Gattungsbegriff — wegen die Unbequemlichkeit des Verf. hintangestellt, um die Melodie vollständig anführen zu können; das Wort *Iusti epulentur*, *et...* fehlt in allen *Sextuplex* Hss. — soweit erkennbar — und tritt nur in einer der AR Fassungen auf, vgl. Turco, l. c., S. 155):



Iu- sti e-pu- len- tur,

verschoben wird auf die zweite Silbe; solche Bildungen kann man vielleicht im Sinne verschiedener Artikulation ansehen. Wenn Greg allerdings auf *laudate Deum* in der letzten Zeile statt einer einfachen Akzentbeachtung einen Quartsprung einführt, wird man dies als wesentlichen Unterschied ansehen müssen, obwohl der tonräumliche Rahmen in beiden Fassungen identisch ist. Wie man sieht, gibt es reichlich Raum für die Klassifikation entsprechender Unterschiede. Der Unterschied dagegen zwischen den beiden Fassungen auf *Deum* ist zunächst nur notationstechnischer Art; die deutliche Vermeidung von *h* in Greg wurde bereits angesprochen. Es ist methodisch also auch nicht möglich, die Unterschiede beider Fassungen durch ein Kriterium zu erfassen; selbst bei so ausgeprägter Parallelität muß man in beiden Fassungen eigenständige Gestaltmerkmale feststellen, die sich nicht als einfache, nach bestimmbar Regeln erfolgende Entwicklung einer der beiden Versionen aus der jeweils anderen erklären lassen, so angenehm ein derartiges Modell auch wäre.

Z. B. wird man die Wendung von Greg auf *sancti et humiles corde* nicht einfach als zufällige, gestaltmäßig unwesentliche *neuma* ansehen können: Wie für Greg typisch wird der Kontrast der Lagen durch die Ausweitung des Ambitus und durch Sprünge auf einer Silbe, was man als Gliederungseinheit ansehen muß, besonders dynamisch, nämlich als sozusagen betonte Bewegungsleistung erlebbar gestaltet. Wenn Greg nach unten wie nach oben „überschießend“ aus dem gemeinsamen Gerüst einer Terz eine Sext macht, und dies noch in solcher Art, mit Quartsprung und diatonischer Weiterführung, statt typischer Ausgleichsbewegung, dann muß man ein für den Stil von Greg in besonderer Weise charakteristisches Merkmal erkennen, das in AR völlig fehlt. Wie so oft bietet die Wirklichkeit hier wieder das Problem, einen höheren Komplexitätsgrad aufzuweisen, als eines der nur immer auf gleicher Ebene argumentierenden Modelle gegenseitiger genetischer Abstammung.

Hinsichtlich der anfangs gestellten Frage nach der möglichen sekundären „Zitierung“ des angesprochenen Schlußmelismas im Int. *Os iusti* nur in AR kann man nach dem Dargelegten mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, daß im Int. *Os iusti*, jedoch nicht im Int. *Sacerdotes*, wo beide Fassungen das bemerkte Schlußmelisma aufweisen, die typische Schlußwendung in Greg eher der gemeinsamen Grundform entsprechen könnte, daß aber auch Greg sekundäre, eigene Züge erkennen läßt, die eine Entwicklung von AR aus Greg als höchst merkwürdiges Modell der historischen Relation beider Fassungen erscheinen lassen muß, denn warum sollten so markante Einschnitte von einer — angeblich — übernehmenden Redaktion so trostlos, d. h. merkmillos ausgemerzt worden sein, um nur eines der oben angeführten Merkmale der Gestalt des Int. *Os iusti* in Greg anzuführen.

The image shows two musical staves, each with a top staff labeled 'AR' and a bottom staff labeled 'Greg'. The text 'ex-sul-tent in con-spe-ctu De-i:' is written below the first staff, and 'de-le-cten-tur in lae-ti-ti-a.' is written below the second staff. The AR staves show a more complex, rhythmic melody with many notes and rests, while the Gregorian staves show a simpler, more regular pattern of notes and rests.

Wie auch der Blick auf den Anfang des Int. *Iustus ut palma*, s. o., 7.1 auf Seite 564, zeigt, ist die Rezitation zu Anfang in beiden Fassungen typisch³⁰⁴; man wird also die Abweichung davon, d. h. das rasche Erreichen einer tiefen, plagalen Lage im Int. *Os iusti* gegenüber der Typik der Fassung von AR nicht notwendig als ursprünglich, d. h. die Version von AR als sekundäre Aufhebung von ästhetisch effektvollen Merkmalen zu Gunsten einer nicht gerade eindrucksvollen — rein musikalisch gesehen — Rezitation ansehen können. Das bedeutet mit großer Wahrscheinlichkeit, daß AR in Hinblick auf die mit *iustus, a, um* beginnenden Introitustexte eine sekundäre Vereinheitlichung geschaffen hat, deren „Bereicherung“ um den Int. *De necessitatibus*, der auch in Greg dem Typ von AR sehr nahekommt³⁰⁵ Klarheit der Systematik stört, daß also hinsichtlich der Individualität der betreffenden Introitus Greg

³⁰⁴Man wird für eine in der Entstehungszeit der Melodien anzusetzende Normalaussprache des Latein nicht einfach alternierende Zusatzakzente voraussetzen können, also eine alternierende Folge *Iu-sti epulentur*. Wenn also die Rezitation in genau dieser Weise angereichert erscheint, wird man nicht eine poetische Form wie *Mihi est propositum* als rhythmisch Gemeintes des Chorals annehmen, sondern schließen müssen, daß vielleicht sozusagen die Belegung eines Rezitativs auch in der Art solcher, mit dem Sprachakzent nicht zwangsmäßig verbundener Alternation von quasi Akzentbewegungen geschehen kann, als rein melisches Geschehen! Dies aber wieder wird man auf die Frage der Relation von Musik und Text in Hinblick auf Wortakzente so beziehen müssen, daß der Wortakzent nicht einfach identisch mit musikalisch gemeinter Betonung, womöglich noch semantischer, deklamatorisch betonender Art, sein muß, daß die Musik allerdings aus musikalischen Gründen den Wortakzent als eine Art Anregung nutzen kann, z. B. um, in einem sehr einfachen Fall, die Silbe zu markieren, von der aus eine Formel beginnt o. ä. Die Frage, wie natürlich die entsprechende Bewegung der Melodie als (eventuelle) Wiedergabe der sprachmelodischen Erscheinung von (lateinischen) Wortakzenten in der Zeit der Entstehung des Chorals war, wird man aber nicht einfach beantworten können — bereits die griechische Sprache war in dieser Zeit nicht mehr nur vom rein melischen Akzent bestimmt, wie war das dann mit dem lateinischen Akzent!

³⁰⁵**Zum strophicus** Die Parallele zwischen *strophicus* in Greg und *clivis* in AR ist häufig zu beobachten, was D. Hughes in Hinblick auf die Überlieferung von Greg als Möglichkeit bestätigt, *Guido's Tritus: an aspect of chant style* in der Festschrift für K. Levy, s. Anm. 158 auf Seite 299: Damit ist denkbar, daß die *strophici* — vielleicht in Gegensatz zu *bivirgae* etc. — auch *E* „mitbeinhalten“ könnten, etwa als eine Art Halbtontriller; nur Klarheit über ihr Bezeichnetes dürfte kaum erreichbar

sein.

Dies aber wieder führt zur Frage, wenigstens als Problemstellung, nach der historischen wie gestaltmäßigen Relation von Ornament und gestalthaft wesentlichem Merkmal einer Melodie, was auch als Relation von Melodiegerüst und endgültiger Erscheinung formuliert werden mag: Wie die hier betrachteten Melodien nahelegen, wird man in den *strophici* ein gestalthaft wesentliches Merkmal sehen können, ja müssen — daß man allerdings, wenn man das für so sinnvoll hält, bei der Aufstellung von Statistiken über die Anzahl bestimmter Tonhöhen in einer Melodie oder einem ganzen Repertoire die Bestandteile von *strophici* in gleicher Weise als jeweils „getrennte“ Elemente ansieht, wie andere „einfach“ notierte gleiche Tonhöhen, z. B. in Rezitationen, oder eben bei melismatischen Tonwiederholungen, eventuell sogar einzeln mit jeweiligem Epistem versehene *trivirgae*, erscheint allerdings, wie ebenfalls bereits angesprochen, nicht notwendig gerechtfertigt, zumal der *strophicus* wohl „mehr“ zum Bezeichneten hat als einfache Tonwiederholung, die durch *virgae punctive* auch hätte formuliert werden können; hier gibt es doch wohl einen Unterschied (vgl. *ib.*, S. 217, wenn Hughes die Feststellung trifft, daß im — allerdings im motivischen Gebrauch des *strophicus* extremen — Int. *Dominus dixit* 23 von 53 Tönen auf *F* fallen, kann dies nur durch Einzelzählung der Bestandteile von *strophici* erreicht werden, das jedoch dürfte problematisch sein, schon, wie gesagt, in Hinblick auf die *bivirga* auf *genui*. Als *tritus* Ton ist *F* wohl nicht tonartlich, sondern in Bezug auf das *Dasia* System zu verstehen, jedenfalls in der zitierten Formulierung von Guido; vgl. Anm. 1.8.4 auf Seite 411; daß sich bei einer *tuba F* in der Psalmodieformel dieser Antiphon mit 15 mal *F* und nur 17 mal andere Töne ein noch „günstigeres“ Ergebnis finden läßt, wäre kaum eine Aussage, wie überhaupt die Lage von Rezitationstönen sozusagen a priori den „Dreiklang“ *F a c* bevorzugt — ein grundsätzlicher Stilgegensatz zu *finales* oder ein allgemein für Greg gültiges Stilmerkmal?): Man kann ja wohl einen Mordent von einem Triller unterscheiden, kann die „Schläge“ zählen o. ä.; zu behaupten, daß damit der „mordentierte“ Ton als Folge von Einzeltönen äquivalent sei mit drei „einfachen“ Tönen, wäre eine nicht gerade adäquate methodische Herangehensweise. Die Erkenntnis von D. Hughes über die „statistische Streuung“ dieser Neume auf die *fairly elaborated chants*, *ib.*, S. 213, könnte vielleicht auf solche Problemstellungen hinführen — handelt es sich dabei wirklich um ganz eigene, stilistisch abgesonderte *static passages*, wie Hughes formuliert, wenn hier ursprünglich ein, angesichts Aurelians Formulierung vielleicht zunächst sogar fakultatives Ornament vorliegt, dessen Sondereffekt übrigens zu einer stilistischen Modeerscheinung geworden sein könnte; auch das ist für eine statistisch belegbare Häufung einer bestimmten Neume, eben irgendwie einer Zierneume zunächst auch zu beachten — daß auch bei Einzelzählung eine beachtenswerte Häufigkeit von *F/c* etc. zu beobachten ist, ein Gerüst, ist klar, darauf wurde bereits eingegangen (ganz ohne solche Neumen scheint der genuin mittelalterliche Choral auch nicht gesungen worden zu sein, wenn man z. B. der Ausgabe von Tropen durch G. Weiß, *MMM* III, z. B. S. 19, 1, trauen darf). Der Einsatz der *tristropa* z. B. im Int. *At te levavi* ist motivisch und durchaus der tonräumlichen Bewegungsdynamik verbunden, denn als „Basis“ des erreichten Höchsttons gibt sie auch den Maßstab für den gemeinten übergeordneten Abstieg *ca cG cF* (AR ist hier deutlich verschieden):



non e- ru- be- scam: ne- que ir- ri- de- ant me- in- i- mi- ci- me- i:

Man wird kaum umhin können, den auftretenden *tristropae* eine gewisse Dramatik im Sinne eines spannungsschaffenden Anhaltens innerhalb der übergeordneten Bewegung zuzuordnen; ein Eindruck, den man gar nicht so selten beim Auftreten von *strophici* haben kann, ohne daß damit notwendig ein

eine der ursprünglichen Fassung näher als AR stehende Version sein kann — nur ist damit nicht gesagt, daß die initiale Formel, die AR verwendet, als solche nicht der ursprünglichen Fassung sehr nahe stehen könne, noch, daß die individuellen Gestaltungen von Greg ebenfalls als solche, d. h. nicht nur als Vertreter der ursprünglichen Individualität bzw. der Differenz zu einer sekundär veränderten Form in AR, nicht selbst eigenständige, nur Greg betreffende sekundäre Bildungen darstellen dürften³⁰⁶.

static Element der Formgestaltung als eigener Faktor absonderbar sein müßte.

Die Relation von *non erubescam* und *irrideant me* hinsichtlich des jeweiligen Sprungs nach unten ist vielleicht nicht unbeabsichtigt: Die jeweiligen Kadenz verhalten sich wie Vollkadenz, Umspielung *aF G*, die zweite Kadenz macht nur den Sprung, ohne deutliche Kadenzmerkmale, zumal *neque* den Terzsprung nochmals wiederholt, womit dann der Quartsprung *cG* sicher stärker zum Erleben eines Wechsels wird, nämlich des Wechsels zur eigentlichen Kadenz von *inimici mei*, so daß sich eine Art Dreierverhältnis ergibt mit *F* als deutlichem „Halbschluß“ (Subton der Tonika).

Ästhetisch beachtenswert ist auch, wie der Komponist eine Rezitation auf der Tonika, *G*, in Hinblick auf den dann gewählten Schluß auf der Subtonika *F* durch Akzentbeachtung wirksam macht *cG GGG c ca aF F*: Wieder wird durch das Erreichen von Gerüsttönen eine übergeordnete „Darstellung“ des jeweiligen Ambitus bzw. der entsprechenden Erweiterung des Ambitus als übergeordnete melodisches Geschehen erlebbar. Die *strophici* erscheinen hier als wesentliche Träger dieses, eben zum Erleben gedachten, Gerüsts, das natürlich allgemein für Greg eine gewisse Dominanz besitzt, ja vielleicht sogar eine Voraussetzung der kompositorischen Gestaltung der so oft „oszillierenden“ tonräumlichen Bewegungsdynamik ist, insofern als damit Floskelhaftigkeit und Beliebigkeit der Bewegung eingeschränkt oder geordnet wird; vielleicht darf man ja doch von einem stilistischen Faktor sprechen; und die gegenüber Greg zu beobachtende relative Seltenheit des *strophicus* in AR könnte ein Hinweis darauf sein, daß hier eine stilistisch zusätzliche, eben nur über Halbton mögliche, beliebte Modalität einer „Zierneume“ vorliegt.

³⁰⁶**Ein paar Bemerkungen zum Int.** *Iustus ut palma* (7.1 auf Seite 564) Im Int. *Iusti epulentur* (s. vorangehende Seite), kann man die Unterschiede in der zweiten Zeile, auf *exsultent* als für AR typische Ornamentierungen ansehen (was nicht heißt, daß die Relation beider Fassungen darauf zu beschränken wäre). Allerdings wird mit dem initialen Melisma nicht nur ein Ton ausgeziert wie auf *exsultent*, sondern in der vor allem skalischen Bewegung auch der Höchstton erreicht, der in Greg nicht, in AR nur noch kurz vor Schluß, ebenfalls als Teil eines Melismas und auch in gleicher Weise wieder erreicht wird. Angesichts des, zum Gesamtstil dieses Int. in Greg passenden geringen Ambitus von Greg fällt diese „Überbietung“ in AR auf: In der, auch in anderen Int. gleicher Tonart anzutreffenden melodischen Gestalt dieser Wendung ist dieser Höchstton *h* deutlich als Ereignis hervorgehoben, denn er allein wird durch Sprung nach Ausgleichsbewegung erreicht. Als melodische Gestalt hat diese Bildung den Zweck einer Darstellung oder Einführung dieses Höchsttons. Einen besonderen gestaltmäßig, geradezu motivischen Effekt hat die Nutzung dieser Formel an den Stellen, an denen sie als Wendung vor der Schlußformel eingesetzt wird; dies kann man im Int. *Iusti epulentur* (etwas variiert) auf *in letitia* wie im betrachteten Int. *Iustus ut palma* auf *dei nostri floreunt* sehen: Die Schlußwendung — es geht hier immer um AR! — wird damit geradezu zu einer zum Schluß führenden Version der vorausgehenden, eben der hier betrachteten Formel; daß sie so relativ selten eingesetzt wird, zeigt aber, daß diese Wirkung jedenfalls nicht so gefühlt wurde, um sie wesentlich häufiger einzusetzen; der Schluß des Int. *Os iusti* auf *in corde ipsius* ist musikalisch schon vom Ambitus her wesentlich aufwendiger, zeigt aber keinerlei „motivische“ Relation zur Schlußformel wie im angesprochenen Fall.

Daß es sich um eine Floskel oder Formel handelt, wird in ihrem dreifachen Auftreten in Int. *Iustus ut palma* deutlich, wo man sie — mit leichten, gestaltmäßig kaum relevanten Varianten — auf *cedrus, domo Domini* und noch in gleicher Stellung am Schluß auf *Dei nostri floreunt*, also wie im betrachteten Int. *Iusti epulentur* finden kann, und zwar jedesmal ohne Entsprechung in Greg. Es dürfte daher kaum möglich sein, die Entstehung dieser Formel aus ihrem gelegentlichen Einsatz direkt vor der fast obligaten Schlußformel zu erklären; die Wirkung wird nicht ausreichend zu diesem Zweck

bzw. in dieser „motivischen“ Relation zur gegebenen Schlußformel ausgenutzt. Denkbar bleibt also, daß sich der genannte „motivische“ Effekt einer gleichsam retardierenden Reduktion des Ambitus doch nur zufällig ergeben hat, und diese, gelegentliche, Stellung nicht als formgebend für die Gestalt der Wendung anzusehen ist, daß sie also an sich, als freie Floskel entstanden sein könnte — natürlich ist eine solche ästhetische Sinnhaftigkeit (die in Schlußstellung), wenn sie nicht dominant für das Auftreten der Formel ist, auch eine, insbesondere eben mit einem Formeleinsatz im Verlauf verbundene, Warnung, sich stets der Gefahr einer unzulässigen Heranziehung des zwangsläufig subjektiven ästhetischen Eindrucks zur Erklärung von Entstehungsfaktoren bewußt zu sein. Vielleicht ist derartige „Freiheit“ bzw. Unabhängigkeit von Floskeln von der „ästhetischen Umgebung“ auch als ein Merkmal besonders von AR zu sehen, denn in Greg sind eindeutige Zeugnisse für einen ästhetisch begründeten spezifischen Einsatz auch von Formeln in einem Gesamtzusammenhang gegeben, wie anzudeuten versucht wurde.

Der Einsatz dieser Wendung in AR kann sogar dem Verlauf von Greg regelrecht widersprechen wie im hier betrachteten Int. *Iustus ut palma* bei *domo*, wo Greg den Tiefstton erreicht, AR den Höchston, eben durch die angesprochene Formel. Die Frage nach der Relation beider Fassungen, sozusagen ob überhaupt eine Parallelisierung möglich ist, wird durch die neben den ausgedehnten Partien von „bewegtem“ Rezitativ auch für AR auffallende Floskelreihung nicht erleichtert: Das einzige wirklich gestalthafte Merkmal von AR, die Tieflage auf *multiplicabitur* findet sich in Greg nicht, auf den „umgekehrten“ Fall wurde bereits hingewiesen. Sonst besteht die Melodie in AR in dauerndem Umspielen der Rezitation auf der Tonika *F*, wobei die häufige Floskel *GFEFG* und der Wechsel zwischen *G* und *F* die wesentliche Abwechslung in dieser Eintönigkeit bedeutet. Hinzu kommt der dreifache Einsatz der angesprochenen Formel, die bis auf ihr Auftreten am Schluß auch keine syntaktische Funktion zu haben scheint, also geradezu zufällig ornamental eingesetzt erscheint.

An Regelmäßigkeiten sind in AR zu beobachten die Parallelen zwischen *plantatus in domo* mit dem folgenden Versanfang *in atrius domus Dei nostri*, wo jeweils die initiale und die Schlußwendung gleich sind; von Interesse ist dabei, daß die initiale Floskel, *FEFG*, offenbar auch als Binnenschluß auftreten kann, wie *multiplicatur* zeigt: Von einer textlich notwendigen oder auch nur ausgelösten Begründbarkeit des Auftretens dieser Floskel kann nicht gesprochen werden. Die verwandte Floskel, *GFEFG*, findet man ebenfalls ohne klare syntaktische Funktion auf *Libani* und *Domini*, es sei denn, der Komponist von AR hätte auf bzw. zwischen *sicut cedrus Libani — multiplicabitur* einen Einschnitt setzen wollen, was schwer vorstellbar ist.

Parallelen bestehen auch hinsichtlich der Verwendung der hier besonders angesprochenen Formel für den Höchston, die innerhalb des Textes — also neben *florebunt*. auch auf *sicut cedrus* und parallel auf *plantatus in domo* auftritt — man findet eine darauf zu beziehende Parallele auch im Int. *Iustus non conturbabitur*, auf der viertletzten Silbe *conservabitur*, natürlich mit der gleichen oben angesprochenen Schlußformel verbunden, s. u., 7.1 auf Seite 581; Greg kennt in allen diesen Fällen keine spezifischen Parallelen.

Man wird auch da in AR keine weitreichende, d. h. den Gesamttablauf betreffende Formbildung feststellen können; diese drei Formeleinsätze sind wesentliche Träger überhaupt von musikalischem Aufwand nicht nur durch Melismatik, sondern durch Erweiterung des Tonraums, also der melodischen Beweglichkeit. Der Einsatz der Formeln (in AR) erzeugt, in dieser Melodie besonders deutlich erkennbar, die Abweichungen von der einfachen Rezitation. Einen sozusagen motivisch gestalthaften Bezug zum Gesamttablauf kann man in ihrem Einsatz nicht erkennen, schon in der Art, wie sie in den genannten Beispielen ganz unterschiedlich eingesetzt werden. In Greg ist in vergleichbaren Fällen oft genug eindeutig eine Parallele auch im Bezug zur jeweiligen Gesamtdisposition festzustellen.

Auch für Greg ist die Bedeutung des Tons *F* im hier angesprochenen Int. *Iustus ut palma* geradezu obstinat; in drei der vier Zeilen des Zitats wird die Bedeutung dieses Tons nicht nur durch die Funktion als Rezitativ, sondern durch dessen Verstärkung in *strophici* hörbar. Mit dieser Konzentration auf den auch für AR auffällig wesentlichen Ton *F* stellt sich die Frage nach der Parallelität beider Fassungen eben doch: Der geringe Ambitus beider Fassungen und der Bezug auf diese Rezitationsdominanz könnte Voraussetzung dafür sein, daß beide Fassungen jeweils in eigener Art eine tragbare „Musikalisierung“ einer entsprechend dürftigen Vorlage durchgeführt haben; AR durch Floskeln,

Greg z. B. durch Ausweitung des Tonraums nach unten, was in diesem Fall die Zuordnung zum 1. Ton mit sich gebracht haben könnte. Deutliches Beispiel ist die erste Zeile des Zitats, wo der Ton *F* dominant ist, durch den Bezug auf die gewählte *finalis D* aber doch eine erhebliche Beweglichkeit in den Ablauf eingeführt wird: Man beachte nur das Spiel mit Auslassung des Halbtons *E* bzw. seiner Nutzung, was den Sinn der betreffenden Wendung in Greg ausmacht; sie als bewußte Anreicherung einer AR nahestehenden Gestalt zu verstehen, erscheint nicht als unpassende Hypothese: Die betrachtete Formel kann sehr gut bewußt als Ersatz an den genannten Stellen, also auch im Int. *Iustus non conturbabitur* komponiert bzw. eingeführt worden sein, wie oben angeführt.

Die einmalige Verwendung des Tiefstons *C* (nur in Greg) führt zusätzlich dazu, daß dieser Abschnitt, *Iustus ut palma florebit* insgesamt initialen Charakter trägt, also zu einer Art großformalem Vorinitium wird (wenn man eine solche Formulierung wenigstens heuristisch wählen darf), was für Greg ja keine seltene Praxis ist. Der 2. Abschnitt stellt sich dann in Greg als klares eigentliches Initium und normale Fortführung dar: Der Anfang mit dem Subton der Tonika *C* ist sozusagen ein initial gesetztes Maß für den Ambitus der folgenden Bewegung, denn als Höchstton wird die Oktav *c* erreicht, einmal, hervorgehoben durch Verzicht auf den Halbton *h*. Der gesamte Abschnitt wird zum Höhepunkt der ganzen Melodie, und damit die am weitesten reichende Abweichung von der Struktur der Dominanz von *F*. Das Erreichen der *tuba a* ist somit für die Gesamtdisposition der Melodie wesentliches Ereignis; dieser Abschnitt erscheint in Greg als Höhepunkt, der nicht wieder erreicht wird.

In Hinblick auf AR stellen sich gewisse Fragen, denn auch AR kennt in diesem Abschnitt den Tiefstton *C* wie auch das Erreichen einer höheren Lage, vermittelt sozusagen durch die genannten Formeln. Der Aufstieg von AR auf *multiplicabitur* verläuft syntaktisch gesehen an höchst unpassender Stelle parallel zu dem von Greg zu Anfang der Verszeile, *sicut cedrus ...*; allerdings kennt AR nicht die systematische Rezitation auf *a*, die Hochtöne kommen nur zustande in oder durch die Formeln; ein wesentlicher Unterschied!

Das Auftreten des Tons *C* in AR ist syntaktisch funktional schwer verständlich, auch wenn man eine gewisse Stilpraxis in AR für möglich hält, die Übergänge komponiert, so daß der initiale Tieftton und der folgende Aufstieg nicht mit der 1. Wortsilbe beginnen, sondern dieser Aufstieg schon sozusagen vorher vorbereitet wird; der Grund der melodischen Gestalt dieser Zeile ist textsyntaktisch nicht zu verstehen; und ein potentiell zu solcher Merkwürdigkeit führendes Mißverstehen einer Fassung, wie sie Greg vorstellt durch AR, ist aber auch nicht denkbar. Parallelen findet man übrigens im Int. *Iustus non conturbabitur* auf *quia Dominus firmat*, wo man jedoch das Erreichen des Tiefsttons syntaktisch verstehen kann (auch hier geht Greg den Weg, den Tiefstton initial und nicht final einzusetzen). In gleicher Weise kann auch im gleichen Int. *Iustus non conturbabitur* in AR die Melodieführung (s. o., 7 auf Seite 561) auf *in eternum conservabitur* als Einschnitt verstanden werden, wo dagegen Greg bei gleicher Gestalt einen so deutlichen Einschnitt offenbar vermeiden will. Eine Erklärung der Lage des Tiefsttons im Int. *Iustus ut palma* auf *Libani multiplicabitur* in AR wäre also nur als Halbkadenz, d. h. dem Prinzip des Absteigens vor dem auf der *tuba* bzw. überhaupt hoch schließenden Schluß möglich; nur ist dafür das Ausmaß des Abstiegs auffällig.

Die Disposition von Greg ist dagegen auch insgesamt gesehen sinnvoll, d. h. ästhetisch sozusagen direkt nachzuerleben, wenn man sich an die tonräumliche Bewegungsdynamik in einer abschnittsweise gegliederten Form gewöhnt bzw. natürlich zu gewöhnen versucht hat (das ästhetische Mißverständnis ist immer gegeben; darauf jedoch bei der Beurteilung der Frage einer Relation der beiden Fassungen bei mehr oder weniger parallelen Melodieführungen a priori zu verzichten, scheint jedenfalls nicht gerade dem Objekt adäquat zu sein: Es handelt sich eben in jedem Fall um ästhetisch erlebbare Musik, ja um eine so sehr ästhetisch erlebbare Musik, daß sie Augustin und Späteren immer die Gefahr zu bieten schien, sich ganz an diese Musik zu verlieren, sich sozusagen von ihr und nur von ihr an sich unterhalten zu lassen, wozu man natürlich den *Unterhaltungsbegriff* ein wenig allgemeiner zu bestimmen hat, als es trivialer Erfahrung mit U- und E-Musik so geläufig ist, und auf solcher Erfahrung allein beruhende Einfalt betreffende Ausführungen zu lesen, sich nicht imstande sieht):

Der zweite Abschnitt erreicht den Höhepunkt, nach echtem Initium vom Subton aus gestaltet, mit kadenzierendem Abschluß; diese Linie, die den gesamten durchmessenen Tonraum durchschreitet,

Nach diesen Betrachtungen parallel beginnender Introitus kann nun auf die Gesamtgestalt des Int. *Iustus non conturbabitur* wieder näher eingegangen werden (s. o., 7 auf Seite 561). Als formelhaft ist hier zunächst der Schluß anzusprechen, der in AR eine klare Parallele zu der oben in der letzten Anmerkung besprochenen Floskel aufweist, s. o., Anm. 306 auf Seite 579: Wie ein Vergleich mit dem Schluß des Int. *Iustus ut palma* zeigt, ist die Wendung im Int. *Iustus non conturbabitur* etwas verschieden, vielleicht wegen der größeren Anzahl zu „besetzender“ Silben; hier könnte man auch eine echte Variante finden wollen. Die Schlußwendung in Greg, ab *conservabitur*, tritt häufig auf, so daß man von einer Formel sprechen kann, z. B. im Int. *Exaudi, Domine, vocem ... alleluia*, im Int. *Lex Domini* und im Int. *Gaudeamus omnes*. Vergleicht man AR mit Greg im betrachteten Int. *Iustus non conturbabitur* an dieser Stelle, also auf *conservabitur*, wird man nicht umhin können eine deutliche Parallele, allerdings im Terzabstand zu bemerken, also *FGa* versus *DEF*, womit man auch bildet auch in der Gesamtanlage den Höhepunkt; dies wird auch durch die „Zurücknahme“ der beiden Schlußverse erlebbar.

Hinzuweisen ist noch auf die hinsichtlich der Nutzung möglicher, syntaktisch nicht notwendiger Einschnitte zur Melodiebildung: In Greg besteht eine rein musikalische Assonanz zwischen *plantatus in domo Domini*. Man könnte hinsichtlich der rein melodischen Gliederung also von einem „Vorvers“ *plantatus in domo* und dem Hauptvers *Domini in atrius domus Dei nostri* sprechen, denn *plantatus in domo* stellt melodisch Initium, Rezitation und Kadenz eben so klar dar, wie die auf *Domini* — *Do* ist typische Vorsilbe — wiederholte Wendung eben initial ist. Die Assonanz bestärkt diese Wirkung noch: Es wäre angesichts der Gegebenheit der Rezitation auf *F* ganz leicht gewesen, *plantatus in domo Domini* mit dem gleichen Material zu bilden — natürlich dann ohne musikalische Assonanz. War also die Freude an musikalischer Form oder eine falsche syntaktische Interpretation Grundlage dieser Gestalt? Undenkbar ist eine Widerspruch zur Syntax aus rein musikalischen Gründen nicht. Ohne eine sichere Antwort auf diese Frage wird man nicht fähig sein, zu beurteilen, ob hier etwa ein Widerspruch zur absoluten Forderung Augustins vorliegt, daß die Melodie ihr Leben, d. h. auch ihr Recht, überhaupt vom Geist beachtet zu werden, ausschließlich vom so vorgetragenen Wort Gottes hat — ein Widerspruch zu dessen sinnvoller Gliederung zu Gunsten allein der Schönheit der Musik dürfte dieser Forderung kaum entsprechen! Wo man das bei Augustin findet? Ganz einfach, im „Musikkapitel“ der *Bekennnisse* — worüber nicht nur Verf. etwas geschrieben hat. Zu Gunsten des Komponisten sollte man vielleicht einen Fehler in der syntaktischen Analyse annehmen, aber natürlich ist die Freude am musikalischen Aufwand stets gegeben (und muß vielleicht nicht immer die Rigorosität des Urteils von Augustin herausfordern — daß die Gefahr eines absoluten Verbots jeder Kirchenmusik gegeben war, sollte man aber auch nicht vergessen; ja sicher, für den Choral einfach „Kirchenmusik“ zu sagen, wie furchtbar, nur, es ist eben Musik für die Liturgie, die in der Kirche stattfindet).

Auch der volle Schluß ist in Greg von Interesse, weil auch er eine musikalische Wiederholung bildet, *Dei* und *nostris* entsprechen sich in Art eines *ouvert-clos*-Schlusses. Wirkungsvoll ist, wie damit das Ansteuern des tonal eigentlich „falschen“ Schlußtons *C* mehrfach Ziel der so geformten Bewegung ist, die dann mit dem letzten *torculus* „umgekehrt“ wird, um auf der Tonika zu schließen.

Sieht man von unsinnigen semantischen Deutungsmöglichkeiten einmal ab, wird man solche musikalischen Regelmäßigkeiten nicht als Verstoß gegen Augustins Forderung werten müssen; die eigene Aufmerksamkeit fordernde Autonomie musikalischer Formbildung solcher Art ist aber von dieser Sicht her nicht ganz unproblematisch — man könnte auch „weniger musikalisch“ schließen; es mag sein, solche Erörterungen als überflüssig oder gar zu rigoros zu beurteilen, wie dies ein verstorbener musikwissenschaftlicher Mediävist zu glauben für notwendig hielt: Augustins Vorschriften für die Musik der Kirche sind aber auch für die Zeit der Entstehung der Melodien als relevant und bekannt anzusehen, sie müssen daher als Maßstab ernst genommen werden, will man die liturgische Musik des Mittelalters überhaupt verstehen.

sogleich eine diatonische, also intervallisch nicht identische Transposition feststellen muß. Daß AR noch eine Art Trillerfigur vor der letzten Silbe einschaltet, wird man nicht notwendig als eine gestaltmäßig wesentliche Variante bezeichnen können, wenn auch zu beachten ist, daß — wie der Schluß des Int. *Iustus ut palma* zeigen kann, s. o., 7.1 auf Seite 564, — die gesamte Wendung in AR typische Schlußbildung dieser Tonart ist.

Bei einer so deutlichen Parallele, die als zufällig zu qualifizieren natürlich nicht ganz ausgeschlossen werden kann, fällt nun auf, daß die oben zitierten Beispiele für identische Schlußwendung in Greg in AR nicht dem gleichen Typ angehören, der Int. *Exaudi Domine* steht in *E plag.*, der Int. *Gaudeamus omnes ...* steht im 1. Ton, wie Greg, jedoch mit einer nicht vergleichbaren Schlußformel. Der Int. *Lex Domini* findet sich in AR der Tonart *F auth.* zugeordnet, ebenfalls mit nicht vergleichbarer Schlußformel.

Bringt man dazu noch ein, daß der Int. *Statuit ei Dominus* am Schluß des Versus (also ohne *alleluia*) die Schlußwendung des Int. *Iustus non conturbabitur ab conservabitur*, nämlich auf *in aeternum* fast identisch aufweist, und AR für diesen Int. wieder die Tonart des Int. *Exaudi Domine*, nämlich *E plag.* besitzt, also ebenfalls nicht die Schlußwendung des Int. *Iustus non conturbabitur* haben kann (Zitat s. u., s. im Index), wird das Durcheinander der entsprechenden Beziehungen noch weniger verständlich: Greg weist da einen typischen Schluß auf (neben anderen in der gleichen Tonart), AR hat lauter verschiedene Schlüsse, und da, wo die Verwandtschaft noch weiter geht, nämlich zwischen den Int. *Statuit ei Dominus* und dem hier betrachteten Int. *Iustus non conturbabitur*, kennt AR ebenfalls keine Parallele dieses „Zitats“, das nur in Greg auftritt. Entgegen einer neuerlich geäußerten Vorstellung, erweist sich Greg, und nicht AR, in diesem speziellen Fall als stärker typisiert, oder den Sachverhalt besser treffend, AR erweist sich als ganz anders typisiert als Greg. Wenn dann auch noch, was angesichts der schwer bestreitbaren Konturparallelität zwischen dem Schluß des Int. *Iustus non* in beiden Fassungen, auch nicht ganz leicht zu entkräften zu sein scheint, eine Verwandtschaft der betreffenden Formeln besteht (für die jeweils letzten drei Silben), und das auch noch in jeweils verschiedenen Tonarten, dürfte die Verwirrung nicht ganz leicht „tragbar“ sein, wenn man denn direkte genetische Abstammung einer aus der anderen Fassung postulieren will: Die einzige Lösung wäre die Annahme, daß die beiden Formeln zur Zeit der Entstehung beider Fassungen aus einer anzunehmenden Urfassung in beiden Fassungen (noch) produktiv waren, also selbständig einsetzbar, so daß derartige Verschiedenheiten (bei Parallelität in anderen Formfaktoren) entstehen konnten. Warum sollte dies auch ausgeschlossen werden können oder müssen?

Der Grund, eine der beiden Abstammungsthesen durchzusetzen, ist ersichtlich methodisch kein ausreichender Grund. Auch hier scheint also die Annahme sinnvoll(er), daß eine Urfassung bestanden haben dürfte, aber beide Fassungen sich unabhängig voneinander durch z. T. erhebliche Eingriffe oder Redaktionen von dieser Urfassung und damit auch gegenseitig entfernt haben müssen; überraschend dürfte ein solches Ergebnis kaum sein, wenn man nicht streng auf eine direkte Abstammung einer von der anderen Fassung fixiert ist. Die Unterschiede, bei allen klaren Parallelen sind zu groß, um nicht solche selbständigen Entwicklungen in beiden Fassungen voraussetzen zu müssen. Wie AR zeigt, vgl. etwa den Schluß des Int.

Iusti epulentur, ist die Formel für dreisilbigen und viersilbigen Schluß gemacht, abhängig offensichtlich von der Wortgrenze, also vom letzten Wort. Genau dieses Prinzip unterscheidet auch in Greg den Schluß des Int. *Statuit ei Domine* und des betrachteten Int. *Iustus non conturbabitur*. Auch von der Festlegung auf die Silben sind die Formeln in AR und Greg parallel (es handelt sich um den „Einschub“ auf *conservabitur* gegenüber *florebit* bzw. im Fall des — nur in Greg! — Int. *Statuit* auf *aeternum*³⁰⁷). Beide Fassungen konnten also (natürlich nur unter anderem) auf gleiches Formelmateriale zurückgreifen, haben dies aber gelegentlich unterschiedlich angewandt.

Entsprechend muß man wohl auch den Umstand sehen, daß beide Fassungen im betrachteten Int. wie bereits angemerkt, musikalische „Reime“ bzw. „Assonanzen“ kennen, die die jeweils andere nicht kennt: Greg „reimt“ (rein musikalisch) *non conturbabitur* mit *et commodat* und verwendet die Wendung auf *firmat manum eius* nochmals initial für *et semen eius*. AR „reimt“ dagegen rein musikalisch *et commodat* mit *in benedictione erit*; auch die Floskelwiederholung auf *tota die* kennt nur AR. Es bleibt auch hier nur die Möglichkeit, daß beide Fassungen sich auch sehr weit auseinander entwickeln konnten, so daß, wie hier, fast nur noch das deutliche Merkmal des großen Abstiegs auf *in eternum* und wohl noch Stellen wie *et semen eius in benedictione* oder *tota die* auf gemeinsamen Ursprung verweisen können. Dann kann man vielleicht auch vergleichen, wie die Gestaltung dieses Abstiegs in AR, relativ kurz und direkt, gegenüber Greg, wo nicht nur eine „Überbietung“ des Höchsttons als Anfang, *c* statt *a* in AR, sondern auch eine durch Tonrepetition gestaltmäßig auffällige Gestaltung des Abstiegs gesungen wird — auch Greg kann also musikalisch aufwendiger sein als AR. Dabei fällt noch auf, daß Greg auf den, zur Schlußbildung eigentlich recht brauchbaren Subton der Tonika hier verzichtet, also „nur“ eine Sept nach unten, ohne Ausgleichsbewegung, durchläuft; es hätte ja auch gut eine Oktav sein können. Auch zu Anfang wäre unter Voraussetzung einer gemeinsamen Vorgabe die Bereicherung der in AR recht uninteressanten Rezitation auf *F* durch „Hinzufügung“ des Raums einer tieferen Tonika in Greg, zudem sozusagen noch bestärkend unter Verwendung dieses Subtons³⁰⁸, zu beobachten; eine initiale Erweiterung des Tonraums nach unten nur in Greg. Das ist ein Merkmal, das gelegentlich eine Veränderung der Tonart die Fassung Greg gegenüber AR als der deutlich einfacheren oder primitiven Fassung charakterisieren kann, wie dies oben mehrfach angesprochen wurde.

Vielleicht kann man deshalb eben auch hierfür die für Greg so wesentliche Ökonomie im Umgang mit Extremlagen heranziehen, also eine stilistische Eigenschaft, die den Anfang in dieser Weise herausheben wollte — daß Greg in solcher Weise eine gesamte Melodie disponieren kann, zeigen zahlreiche Beispiele, insbesondere im Vergleich mit, einigermaßen sicheren Parallelen in AR. Man kann offensichtlich nicht umhin, kompositorische bzw. ästhetische Entscheidungen als Gründe für solche Merkmale der Form vor allem von Greg anzunehmen. Auch die grundsätzliche These, Greg müsse deshalb die ältere, ja sogar eigentliche

³⁰⁷Man kann sonst keine Beziehung zwischen beiden Int. in Greg feststellen, die Auslöser einer solchen, über die häufiger gebrauchte Formel hinausreichenden Übereinstimmung gewesen sein könnte; weitere Belege wären vielleicht noch zu finden.

³⁰⁸Dieser begegnet, der Ökonomie von Greg im Einsatz von Extremtönen entsprechend, auch nur in den ersten beiden Abschnitten.

ursprüngliche Fassung sein, weil sie mehr (dann aber in weniger Melodien gebrauchte, d. h. alternative) typische Wendungen und individuelle Lösungen besitzt als AR, das damit als spätere „Vereinheitlichung“ angesehen werden müsse, scheint angesichts solcher eben nicht (immer) paralleler Anwendungen gestalthaft offenbar paralleler Formeln, d. h. entsprechenden „Regelmäßigkeiten“, nicht gerade die methodische Brauchbarkeit aufzuweisen, die der Selbstanspruch ihres Auftretens postuliert. Gegen solche Deutungen der musikgeschichtlichen Entwicklung sprechen neben solchen „motivischen“ Regelmäßigkeiten, die nur in Greg erscheinen, auch die „motivischen“ Entsprechungen, die in beiden Fassungen, aber gerade nicht nur in parallelen Melodien erscheinen u. ä. Ein sozusagen globales Merkmal, *vereinheitlich* bzw. *vielfältig* reicht nicht aus für irgendetwelche allgemeinen genetischen Theorien.

Auch ein Versuch einer umfassenden ästhetischen Beurteilung beider Fassungen läßt im Int. *Iustus non conturbabitur* in beiden Fassungen verschiedene Dispositionen erkennen, ohne daß mit Sicherheit gesagt werden kann, die Melodien seien völlig verschieden. Die „Erweiterung“³⁰⁹ des Tonraums von einer rezitativischen Umspielung wenig origineller Natur in AR durch Nutzung der tiefsten *finalis D* (statt wie in AR *F*) im ersten Abschnitt ist für Greg nicht untypisch, sondern bekannte Praxis: Eine ausgedehnte Rezitation auf *F* sozusagen als vorinitiales Stadium des Melodieverlaufs ist geläufig, auch als Unterschied zu AR. Mit dem zweiten Abschnitt, *quia Dominus ... eius* wird in Greg der erste große Bogen gestaltet, der im Höhepunkt, sorgfältig und lange vorbereitet, den absoluten Höchstton auf *firmit manum* erreichen läßt. Durchschritten wird dabei die Oktav, zunächst in schnellem Aufstieg zur tiefen *tuba F*, mit rein musikalisch, nicht akzentbezogen erreichter Quart; nach dem Halt als Ausgleichsbewegung folgt auf *firmit* eine mehrfach verwandte Floskel, die als erster Höhepunkt erst die Basis für den letzten Sprung nach oben, eben zum Höchstton begründet. Die auffallend kurze Kadenzphase zeigt, daß auch hier *F* der Gerüstton ist. Man beachte, wie der Komponist (von Greg) den Ton *b* als ersten Hochtton erreicht, nach dem wieder der Ausgleichsschritt nach unten erfolgt, von dem der absolute Höchstton erreicht wird — „verbunden“ mit dem tiefer liegenden Kontext nur durch Sprünge, *a* bzw. *G*.

Nach diesem Höhepunkt folgt ein Abschnitt, der ambitusmäßig bis auf den anschließenden, den Akzent beachtenden Anfangston — keine Vollkadenz, daher kein Initium — wieder dem Anfangsabschnitt entspricht, was sich gestaltmäßig auch in dem angesprochenen musikalischen „Reim“ ausdrücken könnte: Rezitation auf bzw. um *F*, mit deutlicher Nutzung des Akzents *miseretur*, um musikalischen Aufwand gestalten zu können; gleichzeitig wirkt diese Bildung auch wie eine *incisio*, d. h. der „reim“konstituierende Teil wie ein neues Initium: Der Schluß mit *tristropa F* läßt die Frage offen, ob hier „angereicherte“ Rezitation stattfindet, oder eine Art Initium vorliegt: Der Umstand, daß die Floskel, wie die ganze Wendung *non conturbabitur* im ersten Vers den Akzent nicht beachtet, weist eher auf den Charakter einer „Mediante“ hin, Abstieg mit „aufhebendem“ Wiederanstieg als Binneneinschnitt.

Im folgenden Teil, *et semen eius* findet man als Gerüst analog zu AR zunächst offenbar eine Rezitation zwischen *a* und *F*; dies jedenfalls könnte die Urform gewesen sein; nur Greg

³⁰⁹In Anführungszeichen gesetzt, weil hiermit nicht eine entsprechende genetische Abhängigkeit auch nur sprachlich vorausgesetzt werden soll.

nutzt aber die Akzente für einen auffälligen Aufstieg, mit der gleichen Floskel, die man auch schon auf *Dominus firmat* gehört hat — nur daß jetzt die Melodie (noch) nicht wieder so hoch steigt. Soll man solche „motivische“ Gleichheit wirklich nur als zufällige Floskelverwendung ansehen? Könnte nicht auch eine Wirkung gemeint sein, die das Erleben des hier anderen Kontexts, der anderen Fortschreitung als solche eben durch den Vergleich mit der vorausgehend anderen Fortschreitung zum ästhetischen Gehalt der Stelle (u. a., wie z. B. überhaupt der tonräumlichen Bewegungsdynamik) macht? Auch hier, *et semen eius*, wird nicht nur der erste Höhepunkt, *b*, erreicht, er wird danach nochmals wiederholt — sozusagen statt des Schritts noch einen Ton höher wie beim ersten Auftreten des „Motivs“ bleibt die Melodie jetzt deutlich unterhalb des absoluten Höchsttons. Insofern scheint auch die „Beschränktheit“ dieses Abschnitts sinnvoll, denn es schließt sich, jetzt aber ohne diese Formel, ja ein Abschnitt an, in dem das Erreichen des Höchsttons, wie oben angesprochen, wesentliche Bedeutung für Greg besitzt: Dadurch wird der beiden Fassungen gemeinsame schnelle Abstieg erst wirklich „meßbar“ wirksam; eine Sept diatonisch direkt durchzulaufen, ist für Greg auffällig. Für diese Wirkung ist nicht belanglos, daß im vorangehenden Abschnitt zwar sozusagen ein erster Anlauf genommen wird, mit der angesprochenen Wendung *FGaba*, die in Greg — auch, wie oben angesprochen, in anderer Lage — nicht selten zur Darstellung des jeweiligen Hochtons verwendet wird; die Erreichung dieses Höchsttons ist für Greg in der letzten Zeile also wesentlich. Die Ökonomie des Einsatzes von tonräumlichen Extrema ist hier gewahrt und zwar in Bezug auf einen vielleicht ursprünglich anderen Formfaktor: AR kennt den Abstieg ebenfalls, aber eben „nur“ von *a* aus. Daß auch für Greg dieser Ton wesentlicher Gerüstton ist, zeigt die melodische Gestalt auf *in aeternum*, so daß man die angesprochene Hypothese einer bewußten Erweiterung durch den Höchstton nur in Greg, also als Ergebnis einer kompositorischen Gestaltung dieser Vorgabe nicht von vornherein als inadäquat abtun kann (z. B. mit dem Hinweis, daß die Prinzipien der *oral tradition* sowieso die Beachtung solcher gestaltmäßiger Besonderheiten von vornherein obsolet machen — und damit auch von der mühsamen Aufgabe befreien, zu versuchen, die Gestalt von Melodien bis ins Einzelne zu betrachten und auch ästhetisch als Schöpfungen zu begreifen — als als solche verstandenen Kunstwerke haben die Melodien aber offenbar einen Anspruch, als solche ernstgenommen zu werden).

Man wird daher vielleicht auch begründen können, warum der Komponist von Greg hier die oben betrachtete Schlußwendung wählt, sie kann als eine Art Zurücknahme der vorangehenden auffälligeren Passage gewertet werden; das *F*, mit dem *in aeternum* abschließt, verhindert sozusagen einen Kadenzindruck, dem folgt ein quasi initialer Aufstieg, aber nur, wie auch in AR, bis *a*, mit entsprechendem folgenden Abstieg. Die ästhetische Wirkung hätte sicher auch mit anderen Wendungen oder individuell gestaltet werden können; hier scheinen Begründungen nicht mehr möglich zu sein; denkbar ist ja, daß die auch auf *in aeternum conservabitur* nicht völlig verschiedene Gestalt von AR als Repräsentant der Vorgabe die Wahl der betreffenden Wendung aus dem Int. *Statuit ei* nahegelegt hat — daß das reine Spekulation ist, ist klar; denkbar wären jedoch solche Gründe für das Auftreten eines bestimmten „Zitats“, so daß sie als Möglichkeiten in Betracht zu ziehen sind.

7.2 Zum Int. *Statuit ei* und zur Parallele des Schlusses im Int. *Exaudi, Domine ... alleluia*, sowie zu anderen Schlüssen im Int. *Accipite* und im Int. *Deus dum*

Daß die Fassungen des Int. *Statuit ei Dominus* trotz verschiedener Tonartzuweisung in beiden Fassungen Parallelität aufweisen, ist einsehbar³¹⁰: :

Sta- tu- it e- i Do- mi- nus

³¹⁰Das Problem, wann eigentlich in Hinblick auf die Entstehung der Melodien die Tonartklassifizierung getroffen wurde, ist nicht ganz trivial, denn, wie solche Diskrepanzen und, allerdings relativ selten, Diskrepanzen in der tonartlichen Zuordnung der Überlieferung von Greg zeigen, muß eine Gleichzeitigkeit von Tonartklassifizierung und Melodieerfindung nicht bestanden haben — auch wenn, aus verständlich patriotischem, wenn auch nicht wissenschaftlichem Grund, C. Floros den Oktoechos aus Byzanz ableiten will, kann er Greg schon der anderen Gattungsarten wegen nicht auch noch aus Byzanz beziehen lassen (auf die Unbrauchbarkeit der Behauptungen von Floros wird an anderer Stelle ausführlich eingegangen — es ist schon schockierend, daß Floros sich bis heute der Kenntnisnahme schon längere Zeit vorliegender Spezialliteratur strikt verweigert, immerhin ein bequemer Weg, vielleicht aus der Existenzform eines Emeritus verzeihbar, vielleicht aber doch nicht ganz passend für einen Handbuchbeitrag).

Da aber ist die Frage zu stellen, ob diese ursprünglichen Melodien bereits gattungsübergreifend in acht Tonarten komponiert worden sind — es gibt auch nicht den geringsten Hinweis darauf, daß es nicht Formelarsenale gegeben hat, die keineswegs der nur im Westen so strikt durchgeführten Achtzahl von Klassen entsprochen haben müssen: Die Tonare jedenfalls stammen offensichtlich nicht aus Rom (und erst recht nicht aus Byzanz); wenn dann der erste fränkische Ansatz zu einer rationalen Musiktheorie die byzantinischen Echemata anführt, aber deren Funktion nicht übernimmt, wegen der Natur des westlichen Chorals auch nicht übernehmen kann, ist zu fragen, ob der Rigorismus einer allgültigen Autorität von acht und nur acht Tonarten — denn nur die wurden akzeptiert und theoretisch abgesichert — vielleicht nicht doch rein fränkischer Herkunft ist; sozusagen als konkrete Interpretation eines aus Byzanz übernommenen, bei der Übernahme leeren Formalismus. Die einfache Verweisung des Systems in ein „gebendes“ Rom jedenfalls, die ein neuerer Autor einfach behauptet, um seine These einer Ursprünglichkeit von Greg gegenüber AR als Derivat durchsetzen zu können, ist eben historisch unbeweisbar und auch höchst unwahrscheinlich.

Angesichts des Umstands, daß das wesentliche Merkmal der westlichen Musiktheorie, die Rationalisierung des Materials der Musik, unmöglich aus Byzanz rezipiert worden sein kann — so etwas könnte nur patriotisches Wunschenken übersehen —, darf geschlossen werden, daß nur die Achtzahl übernommen und damit ein wesentlicher Beweggrund der Rationalisierung geworden ist. Wer darüber Näheres erfahren will, schaue einmal, auch wenn der Sachverhalt sicher nicht so ganz einfach ist, in Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* und in das fertiggestellte Buch über die Relation von Greg und AR, dessen Erscheinen allein von verfügbaren Mitteln abhängt.

The image displays four pairs of musical staves, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) version and a Gregorian chant version of a Latin text. The text is: "te-sta-men-tum pa-cis, et prin-ci-pem fe-cit e-um: ut sit il-li sa-cer-do-ti-i di-gni-tas in ae-ter-num." Each pair shows the AR version on the top staff and the Gregorian version on the bottom staff. The AR versions feature more complex, multi-measure rhythmic patterns, while the Gregorian versions use simpler, more regular rhythmic structures. The text is written below each pair of staves.

Die Parallelität der Fassungen wird bei genauerer Betrachtung noch deutlicher, ebenso, daß hier Greg den langweiligen Eingang wie so oft durch ein echtes Initium ergänzt hat, worin ein Grund, die 1. Tonart zu wählen, gelegen haben könnte, bzw. die Vermutung ist gegeben, daß da eine Verbindung beider Aspekte bestehen könnte. Die Zuordnung zu einer Tonart könnte also durch die, ziemlich deutlich sekundäre Wahl einer Formel (in Greg) verursacht worden sein. Dies kann ein weiteres Zeichen dafür sein, daß in beiden Fassungen die entsprechenden Formeln noch produktiv waren — AR weist keine für die Tonart *E plag.* typische Anfangswendung auf. Bemerkenswert ist übrigens, daß AR seine Melodien der 4. Tonart so häufig mit dem Ton *F* beginnt.

Beispiele für die Tendenz in Greg, Anfänge durch echte Initien, also durch Aufstieg von tiefer, finaler Lage, zu formen, wurden bereits mehrfach angeführt; daß dies eine gegenüber der Urfassung sekundäre Verwendung der bekannten Initialformel darstellt, ist anzunehmen, also eine eigenständige Veränderung der hier wohl, wie meistens, mit größerer Wahrrscheinlich-

keit in AR erhaltenen Urform durch Greg; einen Anfang mit *a* hätte Greg aus rein tonalen Gründen — wie diese in der Entstehungszeit der Melodien auch beschaffen gewesen sein mögen — vielleicht einfach übernehmen können (*übernehmen* nicht von AR, sondern eben einer hier wahrscheinlich AR näher stehenden Urfassung).

Man wird auch die Nutzung des Akzents auf *ei Dominus* in diesem Sinne verstehen dürfen. Von Interesse ist Greg hier durch die vorweisende Vermeidung von *h* — der Ton *b* ist ersichtlich für die Tonart in Greg konstitutiv — sozusagen diatonische Effekte auf weitere Distanz hin plant. Daß die Kadenzen auf *testamentum pacis* anders lauten, ist zu erwarten; das Vorgehen von Greg beinhaltet die Nutzung einer bekannten Formel. Von Interesse für den Unterschied beider Fassungen ist auch, daß Greg in der Zeile *et principem fecit eum* im Gegensatz zu AR den Höchstton (noch) nicht erreicht, und auf *b* als bisher höchstem Ton „haltmacht“. Die von AR verwendete Floskelwiederholung mindert natürlich den Effekt, den das Auftreten des Höchsttons in der folgenden Zeile hat. Da ist für AR der Anfang auf diesem Höchstton ebenso charakteristisch, nämlich das Fehlen einer auch nur ansatzweise initialen Wendung, wogegen Greg wie ebenfalls typisch mit einem solchen initialen Tiefton natürlich wieder einen Maßstab setzt, der den dann noch „überbotenen“ Höchstton *d* besonders dynamisch erleben läßt. Greg verharrt dann in dieser Lage, wogegen AR den Abstieg vorbereitet — und eigentlich der Tonalität von Greg näherkommend auf dem Subton der eigenen *finalis E* schließt. Wenn Greg diesen Gang nach unten sozusagen aufspart und dann auf *in aeternum* mit dem Tiefton *D* beginnt, ist die Wirkung eines Schlußabschnitts schon durch den Quintsprung zwischen vorletztem und letztem Abschnitt — auch syntaktisch als Apposition zu rechtfertigen — besonders wirkungsvoll; AR kann als die typische Gestaltung angesehen werden. Die deutliche Absetzung des bzw. eines Schlußteils in Greg durch tonräumliche Mittel — wie u. a. die deutliche Beschränkung des Ambitus im Schlußteil in Greg — paßt auch dazu, daß hier Greg die sonstige Zurückhaltung hinsichtlich Melismatik in diesem Int. verläßt: Der Schluß wird zu einer Art *ibulus*. Semantisch mag dies deuten, wer will; jedenfalls ist die entsprechende musikalische und ästhetisch ausreichende Konzeption, AR zufolge, schon in der Urfassung angelegt, nur verwenden beide Fassungen hier auch verschiedene Schlußwendungen, ein weiterer Hinweis darauf, daß diese Mittel bei der Entstehung beider Fassungen noch produktiv waren (das Wort wird hier im Sinne der Sprachwissenschaft verwendet; daß also bestimmte Formfaktoren noch frei und selbständig neu angewandt werden können).

Man könnte daraus natürlich noch weitere Hypothesen auf die Natur der gemeinsamen Vorlage oder Urform ziehen, was aber angesichts des Umstands, daß eben nur die beiden „Endfassungen“ erhalten sind, hier vermieden werden soll. Möglichkeiten hat man sehr viele. In jedem Fall dürfte es auch in diesem Fall nicht ganz leicht fallen, eine der Fassungen als direkte „genetische“ Urform der jeweils anderen anzunehmen.

7.3 Zu den Int. *Accipite iocunditatem* und *Deus dum*, auch als Beispiele von Reginos „bitonalen“ Melodien

Daß die Schlußzeile in AR insgesamt eine Formel darstellt, entnimmt man dem Int. *Exaudivit*, dessen letztes *alleluia* in dieser Weise schließt, wie überhaupt die Wendung für solche

Schlußrufe beliebt war; u. a. auch für den Binnenruf, wie in dem genannten Int. Von Interesse ist, daß auch Greg hier eine Entsprechung zwischen Binnen- und Schlußruf kennt; allerdings in der üblichen Form eines Schluß'reim"s, nicht wie in AR nur des Anfangs (trotz identischem Schlußton): Greg bildet hier einen „Reim“, AR eine „Assonanz“, was kaum für oder gegen die These spricht, daß eine Fassung die ursprüngliche gewesen sein müsse. Eine in AR identische Situation liegt vor im Int. *Deus dum egrederis*, den Greg allerdings dem 3. Ton zuweist, jedoch unter Nutzung der Schlußformel des Int. *Exaudivit*. Greg kennt hier weder einen „Reim“ noch eine „Assonanz“ zwischen Binnen- und Schlußruf. AR hat hier also sozusagen verformelt — oder Greg individualisiert, denn im Int. *Accipite iocunditatem* kennt Greg wieder den „Reim“ zwischen ersten Binnen- und letztem Schlußruf. AR nutzt hier die genannte Formel, die mit der in Greg wenigstens am Schluß nicht inkompatibel erscheint (am Beispiel des Int. *Deus, dum egrederis*):

AR

Greg

De-us, dum e- gre- de- re- ris

AR

Greg

co- ram po- pu- lo tu- o,

AR

AR

al- le- lu- ia,

AR

Greg

i- ter fa- ci- ens e- is,

The image displays three musical score examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for the text 'al-le-lu-ia' and 'ha-bi-tans in il-lis'. 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: 'al- le- lu- ia:'

Example 2: 'ha- bi- tans in il- lis,'

Example 3: 'al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.'

Von besonderem Interesse hinsichtlich der „Verschränktheit“ der in beiden Fassungen jeweils verwandten Formeln und „Zitate“ ist nun, daß der Int. *Exaudi, Domine, vocem ... alleluia*, der ebenfalls die textliche Einfügung von *alleluia* kennt, in Greg die Schlußformel des oben zitierten Int. *Statuit* verwendet, nicht aber als „Reim“ zum Binnenruf. AR verwendet dagegen nur am Schluß die angesprochene Formel des Int. *Statuit*, kennt dagegen wie Greg keinen Bezug zur Melodie des Binnenrufs. Daß Greg mit zwei Wendungen statt der einen in AR nicht eine Individualisierung durchgeführt haben könnte — wäre erst noch überzeugend nachzuweisen, denn wie gezeigt, entspricht wenigstens der Schluß der letztzitierten Schlußwendungen in Greg der in AR, sonst gehen beide Fassungen hier eigene Wege, komponieren also die Rufe in jeweils eigener Weise. AR verwendet als Schluß die zitierte Formel, nicht aber im ersten Ruf. Greg bleibt individuell bis zur vergleichbaren Schlußformel. Wäre die Annahme undenkbar, daß nur diese Schlußformel der Urfassung entspringt, die Entscheidung für die Erweiterung über die beiden bzw. drei (nur in Greg im Int. *Accipite*) Rufe aber sekundär nach jeweils eigenen Kriterien geschaffen worden ist; z. B. wenn die Urfassung hier zu einfach erschien? Vor allem aber schafft Greg einen Schluß, der die Int. *Iustus non, Statuit* und eben, etwas verkürzt, *Exaudi, ... alleluia*, verbindet bzw. „vereinheitlicht“ — ohne textlichen Anlaß —, was in AR nicht zu finden ist.

Es fällt auch auf, daß Greg bei den liturgisch so benachbarten Int. *Accipite* und *Deus dum* gerade auf die hier naheliegende Praxis des „Zitats“ verzichtet; könnte bzw. dürfte dies nicht ein bewußter Akt der Individualisierung gewesen sein?

Nicht ganz ohne Interesse ist in dieser Hinsicht auch, daß die beiden in AR nicht mit der gleichen Formel beginnenden Int. *Accipite* und *Deus dum* in Greg gleich beginnen, und zwar wieder mit einer initialen Nutzung des Subtons der *finalis* (die von Turco mitgeteilten Fassungen von AR singen auf *iucunditatem gloriae* etwas anders als die hier zitierte aus *MMM II*: Die Fassungen in Turcos Ausgabe fassen die Wendung auf *iucunditatem* in eine Neume zusammen, was zur Folge hat, daß diese beiden Fassungen die aufsteigende Wendung parallel zu Greg auf *gloriae* haben; man wird wohl die Fassung von *MMM II* als Irrtum bewerten müssen; allerdings handelt es sich nicht um einen einfachen Zuordnungsfehler, denn der „Fehler“ ist systematisch eingeordnet, der Kontext ist in sich sinnvoll, wurde also wohl auch so gesungen, was die Bewertung als fehlerhafte Überlieferung nicht ganz sicher erscheinen läßt.

Von der Akzentlage her, ist die Fassung der zwei Versionen „bei“ Turco auch in Parallelität zu Greg sinnvoller; die alternierende Rezitation auf *agentes Deo* um einen Ganzton tiefer gesungen als in der hier zitierten Fassung von AR; der *pes* auf *gratias* ist in den Fassungen in der Edition von Turco *Ga*, nicht wie im zitierten Text *Gh* — eine Folge eines ursprünglichen *b*, denn wenn *MMM II* *hchchc* rezitiert, die Fassungen bei Turco aber *ahahah*, und Greg hier *b* kennt, liegt die Vermutung nicht fern, daß der Notator oder Redaktor von *MMM II* — gemeint ist natürlich immer die da veröffentlichte Version — eine Emendation im Sinne von G. Jacobsthal notiert hat; der, lagemäßig wieder in allen drei Versionen von AR gleiche Abstieg auf dem 2. Binnenruf, ist in den anderen Fassungen eine diatonische Skala nach unten, auf *alleluia*, *MMM II* erreicht durch Sprung einen tieferen Ton, vielleicht ein Schreibversehen, denn im Int. *Deus dum* findet sich ein, mit Variante, gleiches Melisma, das nun auch in *MMM II* hierin den beiden anderen Überlieferungen entspricht; damit wird die Verwandtschaft zu Greg noch auffälliger):

The image contains two musical staves comparing AR and Greg versions. The first staff shows the phrase "Ac- ci- pi- te iu-cun-di- ta- tem glo- ri- ae ve- strae,". The AR version is on a higher staff, and the Greg version is on a lower staff. The second staff shows the phrase "al- le- lu- ia:". The AR version is on a higher staff, and the Greg version is on a lower staff. The notation uses square neumes on a four-line staff.

The image displays four musical systems, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) version with a Gregorian chant 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: *gratias agentes Deo,*

System 2: *alleluia:*

System 3: *qui vos ad caelestia regna vocavit,*

System 4: *alleluia, alleluia, alleluia.*

Auf die beiden Rezitationsebenen zu Anfang wurde bereits im Zusammenhang mit der Frage nach der Charakteristik der melismatischen Tonwiederholungen eingegangen, 1.8.4 auf Seite 420. Das in *MMM II*, S. 49 angegebene neumenlose dritte *alleluia* kann angesichts der Formelhaftigkeit nicht als fehlend, sondern nur als Fehler des Textnotators gewertet werden, der, vielleicht, an die Version von Greg gedacht hat? Daß die Melodien parallel sind, ist an vielen Stellen klar. Hinsichtlich der *alleluia* ist beachtenswert, daß Greg, wie nicht selten, den ersten Binnenruf sehr zurückhaltend gestaltet, allerdings einen „Reim“ einbringt, was AR nicht kennt, der jedoch sozusagen eine „Assonanz“ des ersten Binnenrufs mit dem letzten Jubilus kennt; wer hat hier sekundär verändert? Wahrscheinlich ist doch, daß beide hier selbständig vorgegangen sind, was man sicher auch für die Gleichheit der *alleluias* am Schluß im Int. *Accipite* und *Deus dum* (nebst den anderen Nutzungen der Formel in AR) sagen kann; dies dürfte eine für AR typische Entwicklung oder Veränderung der gemeinsamen Vorlage gewesen sein, denn eine Entstehung etwa von AR aus Greg würde völlig unverständlich sein

lassen, warum AR dann beim ersten *alleluia* so dezidiert auf den „Reim“ mit dem Schluß „verzichtet“, obwohl auch dieser Abschnitt, in beiden Fassungen, mit der *finalis* schließt.

Die Schlußformel beider eben zitiertes Int. *Deus dum* und *Accipite* ist bis auf die erste Neume — vielleicht ein Versehen — zu den beiden Schlußrufen identisch. Der Int. *Statuit* hat, jedoch nicht auf *alleluia*, in AR nur die Formel des letzten *alleluia* der genannten beiden Int. Wie die beiden zitierten Int. *Deus dum* und *Accipite* zeigen, kann diese Wendung, merkwürdigerweise bis auf den Schluß, auch für Binnenrufe verwendet werden; dies findet man z. B. im Int. *Vocem iucunditatis*, allerdings findet man da wie in zahlreichen anderen Int. der gleichen Tonart, die ebenfalls „zusätzliche“ *alleluia*-Rufe haben, die entsprechende Formel am Schluß nicht; das letzte *Alleluia* wird anders gesungen. In Greg weist dieser Int. den üblichen Reim zwischen Binnen- und letztem Ruf auf. Nur die letzten 12 Töne der Schlußformel von AR nutzt, ebenfalls für den letzten Ruf, der Int. *Clamaverunt iusti*, für den Binnenruf und den vorletzten Ruf werden andere Wendungen benutzt (Greg hat hier andere Tonart und keine Alleluarufe; vgl. auch Turco, *Antiennes*, S. 7.).

Andere Int. der gleichen Tonart, *E plag.*, mit entsprechender Ausstattung durch *alleluia* zeigen, daß die hier angeführten Formeln in AR nicht obligatorisch sind; dies zeigen z. B. der Int. *Ecce oculi* und der Int. *Protexisti*, von denen nur der erstgenannte in Greg wenigstens der gleichen *finalis E* zugewiesen ist. In Greg fehlt der da häufige „Reim“ zwischen Binnen- und Schlußruf; auch der ist in Greg also nicht obligatorisch — ein weiterer Hinweis auf die kompositorische Freiheit im Umgang mit „Motiven“, denn den Begriff *Formel* könnten man spezifisch für melodische Wendungen verwenden, die obligatorisch in bestimmten Situationen auftreten müssen (Alternativen abhängig z. B. von der Textstruktur). Die angesprochenen Wendungen in AR haben offensichtlich keine gestaltmäßigen Entsprechungen in Greg; man kann also von AR typischen Bildungen sprechen, wie dies ja auch die Freiheit ihres Einsatzes (bzw. ihrer Nichtnutzung) zeigt.

Betrachtet man nun die letzten sechs Töne der Schlußwendung, wird man in den zitierten Beispielen der Int. *Deus dum* und *Accipite*³¹¹ eine Übereinstimmung feststellen, die nicht zufällig sein muß. Diese Schlußwendung ist für Greg der wesentliche, ja meist alleinige Träger des angesprochenen musikalischen „Reims“ zwischen Binnen- und Schluß*alleluia*. Daß diese kurze Wendung gemeinsames Erbe darstellt, kann auch ihre Verwendung, ohne die genannten umfangreicheren Bildungen in AR, in den Int. *Fac mecum* oder *Venite benedicti* zeigen; das letztgenannte hat in Greg andere Tonart und andere Schlußkadenz, allerdings einen „Reim“ zwischen den beiden *alleluia* — es gibt also noch allerlei reizvolle Aufgaben für den Vergleich beider Fassungen, und zwar einen unvoreingenommenen Ansatz, der nicht von vornherein nur irgend eine der beiden angeblichen genetischen Abhängigkeiten beweisen will.

Wenn diese Wendung also auch allein auftreten kann und gestaltmäßig, nicht notwendig hinsichtlich der die Wendung nutzenden Introitus, eine nahe Entsprechung in Greg haben dürfte, dann kann man diese Wendung wohl als der gemeinsamen Vorgabe eigen betrachten. Die Nutzung dieser kurzen Wendung zu Reimzwecken zwischen den entsprechenden *alleluia*

³¹¹Der Int. *Statuit* hat in Greg eine andere Formel, was nicht ganz schlecht dazu paßt, daß hier ja kein Schlußruf gegeben ist.

scheint nur Greg zu kennen. Man muß also folgern, daß die Nutzung der wohl ursprünglich vorgegebenen Schlußwendung in AR wie in Greg zu finden ist, allerdings sowohl von den individuellen Melodien her gesehen, als auch von der Einbindung in typische Wendungen verschiedene Repräsentationen zeigt. Man wird diesem Unterschied wohl am besten dadurch gerecht werden, daß man auch diese Formel als in beiden Fassungen noch produktiv, stärker allerdings in Greg als in AR, bewertet, und feststellt, daß AR hier durch Einbindung in umfangreichere formelhafte Bildungen³¹² eine andere Entwicklung durchmacht als Greg. Von Interesse ist dafür auch, daß, wie angemerkt, AR auf die Möglichkeit von „Reimen“ zwischen den entsprechend vertonten Binnen- bzw. Schluß-*alleluia* verzichtet bzw. einen solchen nicht sieht, obwohl dies tonal durchaus sinnvoll gewesen wäre. AR kann hier also gar nicht auf die Situation, die in Greg vorliegt, reagiert haben — musikalische „Reime“ gibt es in AR in ausreichender Zahl, ein Prinzip der „Reim“-vermeidung ist für AR jedenfalls nicht zu postulieren. Die genannte Wendung der sechs Schlußtöne ist also in AR kein fester Teil der genannten umfangreicheren Wendungen — der Gebrauch des Wortes „Motiv“ scheint somit gelegentlich auch für AR gar nicht so falsch zu sein, daß man seine, eingeschränkte, Verwendung zur Beschreibung formaler Sachverhalte vermeiden müßte.

Betrachtet man also in den beiden genannten Int. *Deus dum* bzw. *Accipite* die Beziehungen zwischen den Rufen, wird man AR sicher eine stärkere Nutzung gleicher Formeln zuordnen können. In beiden Beispielen sind jeweils die ersten Binnenrufe identisch, zudem besteht noch eine musikalische „Assonanz“, merkwürdigerweise kein „Reim“, zum letzten *alleluia*; die jeweils zweiten Binnenrufe sind identisch, haben allerdings keine Verbindung zu den Schlußrufen, obwohl da eigentlich „Raum“ für einen musikalischen „Reim“ bestünde: Es treten jeweils (mindestens) zwei Schlußrufe auf; dies könnte ein Hinweis auf stilistische Eigenheiten sein, nämlich trotz der Gleichheit des Textes nicht zu viele musikalische Identitäten innerhalb jeweils einer Melodie zu komponieren; zwischen Melodien sind solche Identitäten naturgemäß weniger störend, wie die Gleichheit³¹³ des jeweils zweiten Binnenrufs in AR im

³¹²Soll man die Gleichheit am Schluß der zuletzt zitierten Int. *Accipite* und *Deus dum* als Zitat oder als Formel bezeichnen?

³¹³Die Unterschiede der beiden Melodien in AR sind schwierig zu deuten, weil sie fast ganz als „Terzversehen“ klassifizierbar wären. Hier könnte man versucht sein, die *oral tradition* Lehre anzuwenden, und die Unterschiede als für die Musiker der Entstehungszeit nicht bewußt ausmerzen — nur bleibt natürlich das Problem, daß die eine Wendung zwischen *c* und *E*, die andere nur zwischen *c* und *F* verläuft und außerdem die gleichen Teile absolut identisch, daß Schreibversehen solcher Art nicht undenkbar sind, und daß man im Int. *Sancti tui, Domine* offenbar in Anlehnung an die beiden zitierten Int. aus Mangel an einem zweiten Binnenruf einfach den „normalen“ Text, *Gloriam regni tui dicent alleluia* mit der betreffenden melodischen Formel des jeweils 2. Binnenrufs versehen hat, dessen Selbständigkeit in Hinblick auf den im Schluß wiederholten 1. Binnenruf in diesem Int. dadurch deutlich wird, daß er seine Schlußrufe nicht mit den hier auftretenden Formeln vertont. Dies bestätigt auch der Int. *Vocem iucunditatis*, der, wie oben bemerkt, (in AR) die Formel des 1. Binnenrufs aus dem Int. *Accipite* verwendet, nicht aber als Schlußformel — könnte die Melodie erst als Binnenrufmelodie erfunden sein, die dann auch auf den Schluß übertragen wurde? Mit einer bejahenden Antwort könnte man einen Grund für das Nichtbestehen eines „Reimes“ (in AR) zwischen diesem und dem letzten *alleluia* finden. Übrigens weist der Int. *Vocem* in Greg Besonderheiten auf, die seine Melodie nicht als der Urfassung näherstehend als AR deuten lassen. Wie zu erwarten, kennt Greg an dieser Stelle keine Verwandtschaft zur Melodie eines der beiden

Int. *Deus dum* mit dem im Int. *Accipite* zeigt (neben vielen anderen Beispielen).

Wenn Greg diese Regelmäßigkeit nicht mitmacht, so fällt doch auf, daß auch Greg nicht ganz ohne Verbindungen ist, und zwar abgesehen von den angeführten „Reimen“: Im Int. *Deus dum* ist der zweite Binnenruf identisch mit dem vorletzten Ruf, eine Regelmäßigkeit, die AR unbekannt bleibt. Man wird daraus schließen können, daß in AR, und in vielleicht nicht geringerem Maße auch in Greg, die textliche Identität auch musikalische Verbindungen hervorbringen kann. Dies ist sozusagen eine geläufige Möglichkeit. Für die Relation der beiden Fassungen aber kann man natürlich die, wie der Int. *Deus dum* zeigt, nicht absolute, größere Verschiedenheit der Rufe in Greg — abgesehen von den „Reimen“ — darauf zurückführen (wollen), daß Greg an diesen Stellen eher eine der gemeinsamen Vorlage näher stehende Version darstellt.

Es fiele tatsächlich nicht leicht, die Verschiedenheit der jeweils ersten Binnenrufe im Int. *Deus dum* bzw. *Accipite* in Greg gegenüber der melodischen Gleichheit (und der Formelhaf-tigkeit) in AR als Vorgang einer Individualisierung von AR (als angeblich direkter Vorlage von Greg) durch Greg zu bewerten: Der Unterschied der betreffenden Melodie im Int. *Deus dum* schließt eine solche Ableitung aus; schon der unterschiedliche Schlußton, aber auch der Gestamtambitus, das Spiel mit *h* und Vermeidung dieses Tons in Greg, lassen eine gegenseitige Entwicklung — in welcher Richtung auch immer — unmöglich erscheinen. Man kann sich hier also kaum der Deutung entziehen, daß AR die gegebene Melodie dieser Stelle einfach durch die Formel ersetzt hat. Muß deshalb aber Greg die Vorlage, gar noch eine direkte Vorlage von AR gewesen sein?

Es ist auch nicht ganz ohne Interesse, daß in Greg das zweite Binnen*alleluia* nicht nur mit dem ersten deutlich „reimt“, sondern die gleiche Kontur besitzt, so daß der musikalische „Reim“ in Greg dreimal auftritt. Auch dieser zweite Binnenruf weist in AR ja eine Formel auf, die nun aber der von Greg konturmäßig entspricht, ja als ornamentierte Version von Greg erscheinen könnte — allerdings mit anderem Schluß, was angesichts der „Überbindungspraxis“ von AR keinen grundsätzlichen Unterschied bedeuten muß. Greg aber führt die Melodie deutlich anders fort als AR: Im Abschnitt *habitans illi* wird zum zweiten Mal der von AR nie erreichte Höchstton *d* gesungen, und zwar mit deutlicher Betonung der Hochlage durch *strophici*. Man kann und muß also die Melodie des vorangehenden Abschnitts in Greg, den zweiten Binnenruf, als Teil einer entsprechenden Gesamtdisposition verstehen: Die insgesamt hohe Lage des Abschnitts *habitans in illis* wird von identischen Melodieteilen eingerahmt, die zudem als „Basis“ dieser Hochlage erlebt werden, zweimaliges Erreichen des dann dominanten Hochtons *c*, aber nur vorübergehend. Und es ist ja bemerkenswert, daß gerade hier Greg keine Verwandtschaft mit AR erkennen läßt. Sollte diese Disposition wirklich zufällig sein? Der Unterschied beider Fassungen gerade im Abschnitt *habitans ...* ist dazu zu auffällig.

Insbesondere, wenn man beachtet, daß die gleiche Disposition auch für das erste solche „Paar“ gilt: Das erste *alleluia* in Greg (immer im Int. *Deus dum*) wird gefolgt von einem Int. *Accipite* bzw. *Deus dum* auf dem 2. *Alleluia*. Von Interesse ist allerdings, daß die tonräumliche Kontur in Greg in allen genannten Beispielen vergleichbar ist. Daß AR hier sekundär eine vielleicht auch sekundär erfundene Wendung einsetzt, scheint also eine vernünftige Interpretation dieses Sachverhalts zu sein.

syllabischen Abschnitt, der den Schlußakzent zum Höchstton nutzt (mit der geläufigen „Vorbereitung“ auf der vorangehenden Silbe); *iter faciens eis*. Und gerade auch hier „entfernt“ sich Greg in bezeichnender Weise von AR. Trotz identischer Syllabik dieses Abschnitts besteht tonräumlich eine Überschreitung des Ambitus in AR um eine Terz nach oben. Geradezu folgerichtig verharret auch das vorangehende erste Binnen*alleluia* auf hoher Lage, ganz im Gegensatz zu AR mit seinem Erreichen der Tonika. Auch der Quintsprung nach unten nur in Greg auf *iter faciens eis* ist nicht so trivial, daß man hier eine der gemeinsamen Vorlage eigene, nur in AR, angeblich, „über“ Greg veränderte Gestaltung bestimmen müßte³¹⁴. Betrachtet man noch, wie sorgfältig die tonräumliche Disposition im gleichen Int. *Deus dum* in Greg in den zwei ersten Abschnitten verläuft, *Deus, dum egrederis* auf durchgehend tiefer Lage, dann erst das eigentliche Initium bis zur *tuba c*, wogegen AR schon im ersten Abschnitt seinen Höchstton erreicht, und zwar sozusagen ausgiebig, mit einer Art Interpunktionsmelisma auf *egrederis*, nach Rezitation auf *a*, wogegen Greg *a* nur als Hochtton erreicht, dann darf man die Frage stellen, ob nicht Greg hier insgesamt eine sekundäre Interpretation einer AR näher als Greg stehenden Fassung darstellt.

Daß schließlich die Schlußformel von AR der Wendung von Greg (nur im Int. *Deus dum!*) nahekommt, vielleicht um zwei Silben verschoben, ist nicht leicht zu bestreiten — Greg allerdings gestaltet mit der Einführung des Tons *b*, offenbar direkt nach *h* einen charakteristischen Abstieg: Die Ebene von *c*, die noch den Anfang des letzten Rufes (in Greg) bestimmt, ist nun endgültig verlassen; *b* als Hochtton scheint nach unten zu weisen; eine Funktion dieser skalischen Alternative, die offenbar häufiger zu beobachten ist. Insgesamt betont Greg im Int. *Deus dum* die hohe Lage wesentlich deutlicher als AR, nicht nur durch die Überschreitung des tonräumlichen Rahmens von AR, sondern auch durch die Häufigkeit des Auftretens dieser Hochtöne. Zur besonderen ästhetischen Wirkung der Melodie von Greg gehört aber auch die bemerkte Setzung sozusagen eines tonräumlichen Maßstabs wie schon zu Anfang das „Ausgreifen“ nach *D*, das AR nicht kennt: Die Tieflage des ersten Abschnitts wird dadurch natürlich um so deutlicher erlebbar; auch wird dadurch der Ton *E*, die *finalis*, auf *Deus dum* als Ausgangston des Initium nach der Betonung in anderer Weise dargestellt als in AR. Auf den gegenüber AR sozusagen verzögerten initialen Aufstieg wurde bereits hingewiesen: Der Akzent auf *Deus* wird in Greg kompositorisch genutzt, das eigentliche Initium folgt danach, wogegen AR zwar auch den Akzent beachtet — dies wird man demnach als Eigenheit schon der hypothetischen Urfassung ansehen können —, in der diatonischen Bewegung des *climacus GFE* aber bewegungsmäßig nur eine Umspielung des Zieltons, *F*, des Anfangstons des folgenden Initium, leistet; Greg geht mit seinem Quartsprung nach unten, mit der folgerichtigen „Verzögerung“ des Aufstiegs und mit seinem tieferen Anfang sozusagen musikalisch dramatischer vor; die ästhetische Wirkung ist trotz der bewußten Beschränktheit des Ambitus in diesem Abschnitt aufregender, merkmalsreicher als in AR; hinzu kommt die Relation zum zweiten Abschnitt, den auch AR in gleicher Weise wie Greg beginnt, aber eben nicht

³¹⁴Der Ausdruck *Vorlage* ist natürlich nicht ganz passend, denn diese Urfassung kann ja nur mündlich und, was man nicht ganz vergessen sollte, in der *memoria* existiert haben. Es wird aber aufgrund des Gesagten wohl kein terminologisches Problem entstehen können, weshalb hier das Wort verwandt wird.

als (bisher) ersten Aufstieg zum Ton *c*.

Auch im zweiten Abschnitt, *coram populo tuo*, findet man in Greg die größere rein musikalische „Dramatik“: Die Kadenzbewegung wird zweimal durch Sprünge eingeleitet, einmal den Quartsprung, dann, auffällig den Quintsprung des letzten *porrectus*. Diese Bewegungsfolge ist nicht selbstverständlich, wie die Parallelmelodie in AR zeigt. Dies gilt entsprechend für den dritten Abschnitt des Int. *Deus dum*, den AR, dem Akzent, *iter faciens eis*, entsprechend in musikalischer „Assonanz“ zum ersten Abschnitt singt³¹⁵ — die Frage, ob dies der Urfassung näher stehen könnte als Greg, oder ob man in dieser rein musikalischen „Assonanz“ nur in AR eine sekundäre „Vereinheitlichung“ — was deren Sinn auch immer sein sollte — sehen soll, ist kaum zu beantworten, denn für eine Veränderung einer solchen Vorgabe im Sinne der Gestalt dieser Zeile in AR können ästhetische Gründe angeführt werden: Greg erreicht hier, wie angesprochen, den Höchstton. Man wird daher eine Beziehung zum zweiten Abschnitt erwarten können; und tatsächlich ist der initiale Anstieg in Greg mit dem von *coram populo ...* gleichartig, und der Abstieg mit Quintfall hat in seiner Auffälligkeit eine Nähe zum Abstieg, da „nur“ von *c - F*, auf *populo tuo*. Natürlich mag man solche Verbindungen für zufällig halten, die nicht gerade häufige Häufung solcher Sprünge ist andererseits unüberhörbar, oder wenn ein solcher Zugang zu Musik Schwierigkeiten machen sollte, auch unübersehbar. Ein Nachweis, daß der Komponist der Melodie von oder in Greg diese Verwandtschaft nicht gehört haben könnte, ist sicher nicht ganz leicht, ein Beweis aber, daß er hier bewußt eine Beziehung herstellen wollte — die zudem noch als tonräumliche Steigerung die beiden Abschnitte in Relation erleben läßt —, ist andererseits auch nicht möglich, so daß hier nur auf die Möglichkeit eines entsprechenden Erlebens verwiesen werden kann und soll: Die Logik der tonräumlichen Bewegungsdynamik in Greg ist auch in diesem Abschnitt eindeutig erkennbar, insofern herrschen gleichartige stilistische Merkmale.

Nur im 3. Abschnitt, bei dem 1. Binnenruf, erscheint AR wesentlich dynamischer, weil nur AR hier zweimal den Tiefstton erreicht, wobei das erste Auftreten dieses Tons nicht notwendig

³¹⁵Unterhaltsam für die Frage nach möglichen Prioritäten ist, daß AR im Int. *Accipite* eben diese Anfangswendung — trotz etwas anderer Fortführung — ebenfalls im 3. Abschnitt nutzt, *gratias*, nicht jedoch zu Anfang. Es handelt sich um eine Formel, die in AR ausreichend oft initial auftritt, seltener aber im Innern (vgl. etwa das zweimalige Auftreten im Rahmen einer umfangreicheren Formel im Int. *Sicut oculi ... suorum ita ... Deum nostrum donec misereatur ...*, vgl. auch o. zur Version von Greg, Abschn. 6.3 auf Seite 506).

Wie an der gleichen Stelle ebenfalls schon erwähnt, weist der Int. *Accipite* in AR einen anderen Anfang auf als der Int. *Deus dum*, wenn sozusagen trotzdem die angesprochene, im Int. *Deus dum* in AR eine „Assonanz“ zum Anfang bildende Wendung auftritt, zeigt dies, daß die für den ersten Binnenruf (in AR) typische Formel etwas weiter wirkt, nämlich auf den Anfang des auf diesen Ruf folgenden Abschnitts: Das Auftreten der Initialformel des Int. *Deus dum* bzw. seiner Gruppe nach dem ersten Binnenruf im Int. *Accipite*, der (in AR) einen anderen Anfangstyp verwendet, ergibt sich also aus der Zitierung der betreffenden Melodieformel des ersten *alleluia*. Man wird daraus natürlich auf eine sekundäre Zitierung dieser Formel (in AR) im letztgenannten Int. schließen — und das paßt auch damit zusammen, daß Greg, allerdings in beiden parallelen Stellen eine deutlich verschiedene Melodie kennt. Fragen müßte man also, ob und wo die Formel eigentlich ursprünglich ist, vielleicht doch am Schluß, denn da besteht, wenigstens im Int. *Deus dum* eine auch gestaltmäßig vergleichbare Parallele in beiden Versionen.

Teil der Formel, sondern freie Kontextgestaltung darstellt³¹⁶. Wie die beiden Beispiele der Int. *Vocem iucunditatis* und *Accipite* zeigen, ist die betreffende Formel (in AR) des ersten Binnenrufs offenbar an den Tiefstton *D* in der Weise gebunden, daß er den Abschlußton des vorangehenden Abschnitts bildet; insofern erklärt sich die angesprochene Besonderheit des Anfangs dieser Formel im Int. *Deus dum*, denn da schließt der vorangehende Abschnitt mit *F*, so daß der Anfang der Formel dieser Verschiedenheit des vorangehenden Kontexts angepaßt werden mußte, jedenfalls nach dem Formgefühl, das diese Formel beinhaltet. Damit wird wieder bestätigt, daß im Int. *Deus dum* in AR die Formel sekundär eingebracht worden ist.

Daß damit allerdings die textlich parallele Wendung in Greg nicht notwendig der gemeinsamen Vorgabe entsprechen muß, wurde bereits aus der Gesamtdisposition des Int. abgeleitet: Die Einfachheit dieser ersten Wendung in Greg könnte auf die Urfassung hinweisen, die Betonung des Hochtons, auch noch in *strophici* kann aber auch Ausdruck der Funktion dieses Abschnitts in Hinblick auf den folgenden Abschnitt gesehen werden. Die Zurückhaltung, mit der Greg die jeweils ersten Binnenrufe, oft auch noch den zweiten, melodisch ausstattet ist für Greg typisch, hier besteht ein Gegensatz zu der Praxis von AR: Meist, wenn auch nicht immer wird in Greg erst der Bereich der Schluß*alleluia* aufwendig gestaltet, in AR ist dies nicht der Fall. Ein dafür kennzeichnendes Beispiel ist der Int. *Vocem iucunditatis*, wo die Schlußrufe in Greg zum regelrechten Jubilus werden, wogegen sie in AR deutlich reduziert sind. Auch von diesem Stilgegensatz her, ist nicht mit Sicherheit zu behaupten, daß die Melodie der Binnenrufe (wegen ihrer Einfachheit gegenüber AR) in Greg ursprünglich sein müßten.

Von Interesse in diesem Zusammenhang ist auch die wenigstens von der Kontur her gegebene Ähnlichkeit der Formeln von AR und der individuellen Melodien in Greg: Sowohl im Int. *Deus dum* als auch im Int. *Accipite* haben die beiden zweiten Binnenrufe in Greg vergleichbare melodische Konturen bzw. einen gemeinsamen Ambitus, sind aber, z. B. in der Verteilung der Höhepunkte, von einander ausreichend unterschieden, um von kompositorisch „gemeinter“ gestalthafter Verschiedenheit sprechen zu müssen (wenn z. B. der Aufstieg zum Höchstton *c* im Int. *Deus dum* auf *alleluia* im Int. *Accipite* erst auf *alleluia* stattfindet, ist dies ein „ausreichender“, Unterschied). Greg hebt im 2. Binnenruf des Int. *Deus dum* den Hochton deutlicher heraus, als im Int. *Accipite*, was der Gesamtdisposition entspricht, die die Melodie deutlich in höhere Lage führt, im Gegensatz zum Int. *Accipite*; dieser Umstand wie auch die angesprochene Melodiewiederholung auf dem ersten Jubilus läßt die Vermutung einer sekundären Umgestaltung der vorgegebenen Melodie auch in Greg nicht als ausschließbare Hypothese erscheinen.

Daß Greg im Int. *Deus dum* den letzten Textabschnitt, *habitans in illis*, selbst gestaltet haben dürfte, erscheint angesichts der Form, vor allem aber der Lage in der Gesamtmelodie als plausible Annahme, wie bereits angemerkt wurde. Dieser Abschnitt als — musikalischer — Höhepunkt durch hohe Lage ist auch dadurch herausgehoben, daß der Komponist oder

³¹⁶Einfach ein Schreiberversehen anzunehmen, *FGa* statt *DFa*, wäre eine angenehme Lösung des Unterschieds, ist aber eben nicht nachweisbar, weil nach Turco alle Versionen von AR diese Neume aufweisen, diese muß somit als gesichert angesehen werden.

Redaktor eine Art *ouvert-clos*-Bildung komponiert; die Funktion der Heraushebung sozusagen des Gestaltteils *Hochton* durch *strophicus* und, durch „Gegenbewegung“ vorbereiteten, nochmaligen Aufstieg *c ccc ha cdc* und parallelen, nun durchgeführten Abstieg *G cccaG G* ist deutlich genug, um die gemeinte Formwirkung zu erleben; daß man hörend die beiden *strophici* aufeinander bezieht, ist nachgerade unvermeidbar — und warum sollte der Komponist dies nicht auch gemeint haben? In beiden Fassungen ist auffällig, daß der Höchstton des Abschnitts (in Greg auch der ganzen Melodie) akzentmäßig auf der „falschen“ Silbe zu finden ist, *habitans in illis*. Könnte also nicht auch hier, wie schon im vierten Abschnitt, *iter faciens* Greg eine Art tonräumlicher Steigerung konsequent durch diatonische Verschiebung eines Melodieteils durchgeführt haben? AR mit seiner primitiven Ornamentierung, im Wesentlichen eine Art Triller, könnte in seinem typischen Verlauf hier einmal der Urfassung nahekommen.

Die Annahme liegt nahe, in AR könnten gerade die Rufe sekundär vertont bzw. durch zitierte, „vorgegebene“, Formeln gestaltet worden sein könnten, liegt nahe, denn im Alleluia als Ruf ist die Musik auch theologisch als solche dominant³¹⁷. Musikalische Aufwendigkeit kann, vielleicht analog zur Produktivität der Gattung *Alleluia*, hier eine Veränderung gerechtfertigt haben. Sicher sind dies Hypothesen, die nicht beweisbar sind, nur ist auffallend, daß gerade hier so auffällig wenig Ähnlichkeit zwischen beiden Fassungen zu beobachten, wenn schon nicht zu hören ist. Auf solche Frage ist somit wenigstens hinzuweisen.

Die Melodie des Int. *Accipite* ist auch in Greg gegenüber der des Int. *Deus dum* bewe-

³¹⁷**Zu wiederholten *Jubilate* in Offertorien** Dies kann man vielleicht auch für die bekannten, vgl. Johner, *Wort und Ton ...*, S. 379, Textwiederholungen in den Off., die mit *Jubilate* beginnen, heranziehen; vgl. auch die etwas allgemeine Erörterung der Frage musikalischer Semantik im Choral von T. Bailey, *Word-Painting and the Romantic Interpretation of Chant*, in, vgl. Anm. 31 auf Seite 66, S. 5, wo in jeweils anderer musikalischer Form, der Text mit *Jubilate* jeweils wiederholt wird, und zwar mit, vor allem auf diesem Wort erheblich erweitertem Melisma. Im Off. *Jubilate Deo universa* (vgl. auch Johner, *Wort und Ton*, S. 129, wo auf die Besonderheit des zweiten Melismas in Greg hingewiesen wird) wird die typische initiale Betonungsformel des 1. Tons, also drei Töne, mit der Wiederholung auf ein selbst für Offertorien großes Melisma „erweitert“, wobei musikalische „Reime“ und Wiederholungen die Zusammengehörigkeit der Wiederholungen erkennen lassen, *Jubilate Deo universa terra* sind identisch vertont; natürlich wird dadurch die „Erweiterung“ der *iubilus* als solcher markiert. AR kennt ebenfalls diese Wiederholung, wenn auch auf dem zweiten *iubilate* weniger aufwendig als Greg. Der charakteristische Abstieg auf dem zweiten *Jubilate*, von *c – C* findet sich ebenfalls in AR fast identisch, der folgende Aufstieg in Greg ist in seiner „Symmetrie“ dagegen nur dieser Fassung eigen; eine bemerkenswerte Gestaltung eines Aufstiegs in vier, motivisch vergleichbaren Stufen; die Nutzung der *strophici* ist sicher einmalig; beachten sollte man auch die Gestaltung des Abstiegs in Greg, *cacGF FDC*, der Sprung nach unten wird beim zweiten *climacus* reduziert, nach Quartsprung; der Anfang stimmt in beiden Fassungen überein, die Weiterführung ist aber schon hier bezeichnend verschieden. AR hier als sekundäres Derivat von Greg bewerten zu wollen, muß schon erstaunlichen Mangel an musikalischem Erleben voraussetzen; man beachte auch die Verschiedenheit der Vertonung von *universa terra* in Greg und AR, trotz vergleichbarer Kontur besteht nur in Greg eine melodische Dynamik, die Gestaltung eines Aufsteigens, wogegen AR nur die erweiterte Wiederholung einer Floskel kennt (ohne Bezug zur Syntax!):

AR
Greg
Iu- bi- la- te De- o

AR
Greg
u- ni- ver- sa ter- ra:

AR
Greg
iu- bi- la- te

AR
Greg
De- o

AR
Greg
u- ni- ver- sa ter- ra:

Die in beiden Fassungen identische Kontur des zweiten Großmelismas über *iubilare* mit ihrem erheblichen Umfang, der in beiden Fassungen schon durch die Einleitung sozusagen „dargestellt“ wird — der Ambitus wird durch den sehr schnellen Abstieg und den folgenden Anstieg sozusagen direkt erlebbar — kann natürlich die Frage stellen lassen, ob hier nicht doch eine semantische Deutung sinnvoll wäre, die über den Umstand der einfachen Zuordnung von Melisma und *iubilare* hinausgeht, nämlich durch hier ziemlich weitgehende Steigerung des musikalischen Aufwands, hier nicht nur Ausdehnung, sondern sehr großen Umfang, also musikalische Beweglichkeit. Auf ein paar Merkmale

sei noch hingewiesen: Greg gestaltet den Abstieg wesentlich „schneller“ als AR, das auf dem großen Melisma länger auf dem gemeinsamen Gerüstton *F* verweilt, ehe der Abstieg zum Tiefstton folgt. Der Aufstieg in AR geschieht in zwei Sprüngen, die jeweils den Zielton umspielen, sonst aber keine melodische Verbindung kennen, d. h. der Aufstieg geschieht durch direkte Konfrontation der jeweiligen Gerüstlagen — ein „Zersingen“ der Gestalt von Greg? Die ganz andere, „motivische“ Gestaltung des Aufstiegs in Greg spricht für sich. Auch hier ist zu beachten, wie der Aufstieg zum (absoluten) Höchstton beschleunigt wird: *ddc ed ef ...*, besonders „fühlbar“ nach der langen Dauer des Aufstiegs mit seiner ästhetisch wirksamen Verbindung von *strophici* und *pedes*: Die Folge von zwei *clives dc ed*, nach der der Höhepunkt mit *pes ef* (genauer: *pes subbipunctatus*) erreicht wird, müßte eigentlich jedes musikalische Ohr auf die Sorgfalt der Setzung auch so „kleiner“ Bewegungsteile im jeweiligen Gesamt Ablauf auch und gerade in Greg hinweisen; das sind keine Zufälle. Kein Zufall ist auch der rasche Abstieg, nach Erreichen des Höchsttons in Greg, *fdc cha* (erst Terzsprung, dann diatonisch), eine typische Ausgleichsbewegung, die tonräumlich reduziert wiederholt wird: *fdc cha d dc cha*; ein typischer Fall des Stilmittels der Relation von Bewegung und „Maßstab“, hier motivisch gestaltet durch die Identität des Abstiegs: Es findet nicht einfach nur ein kadenziell begründeter Abstieg statt, sondern auch eine übergeordnete Gestaltung, der Abstieg wird auch als Reduktion des jeweiligen Gesamtambitus erlebbar, der Schlußteil von *iubila* und die Wendung auf *iubilare* müssen aufeinander bezogen werden, erst damit wird die hierarchisch komplexe Gestaltung des Abstiegs erlebbar. Warum soll man hier eigentlich nicht von etwas wie motivischer Arbeit sprechen dürfen? Guido jedenfalls sieht die Gregorianische Melodik in dieser Weise durch Korrespondenzen von Formteilen und deren Gestalt geprägt („vorwerfen“ könnte man ihm vielleicht eine zu geringe Beachtung von übergeordneten Linien — oder war das für ihn nicht mehr so wesentlich?); und Guido war sicher musikalisch, oder nicht?

„Außerhalb“ des hier zitierten Abschnitts sei (ebenfalls in Greg) auf die Vertonung von *venite, et audite, et narrabo* aufmerksam gemacht, weil hier der Höchstton außerhalb des mitgeteilten Melismas erscheint, und zwar „symmetrisch“ als $\alpha \beta \alpha$ Form, mit Höchstton in α : Der Höchstton wird sozusagen motivisch eingeführt, er erscheint nicht nur „an sich“, sondern ebenfalls in einer komplexen, die Gestaltbildung nutzenden Weise, die ästhetische Wirkung beruht auf Korrespondenz hier von drei Formteilen: Wenn sonst die jeweiligen Melismen und Höhepunkte so gut wie immer auf Betonung erscheinen, findet sich hier das zweite α auf *et narrabo*: Die musikalische Form läßt hier das stilistische Mittel der Akzentnutzung als unbrauchbar erscheinen, wichtig ist die angesprochene „symmetrische“ Darstellung des Höchsttons. Und diese, nur für Greg gültige, Gestaltungsweise soll nicht bewußt geformt, komponiert worden sein (natürlich können Semantikerinnen sicher einen „inhaltlichen“ Grund finden, warum das dritte *et* dieses Abschnitts so ungeheuer wichtig ist, und warum gerade *venite* gleich vertont werden muß; rationale Betrachtung der Musik dürfte dies als irrationalen Mystizismus mangelnder Musikalität interpretieren)?

Im Off. *Jubilare Deo omnis terra* dagegen kennt nur Greg die Wiederholung (nicht gerade ein Hinweis auf höheres Alter von Greg gegenüber AR, d. h. vielleicht liegt eine sekundäre Angleichung an das oben genannten Off. vor, so daß ursprünglich nur dieses die Wiederholung gekannt haben könnte), von der Ausdehnung her vergleichbar, von der Gestaltung her weniger abwechslungsreich, wenn der jeweilige Höchstton dreimal erreicht wird. Auch hier ist in Greg der Rahmen der an den Jubilus anschließenden Wendungen jeweils identisch; auch hier fällt also vor allem der *iubilus* als wesentliches musikalisches Merkmal der Textwiederholung auf — hier nicht von Vertonung und Komposition sprechen zu wollen (oder zu dürfen), erscheint nicht gerade als einfaches Unterfangen. Die Frage ist natürlich, ob man diese kaum zu bestreitende „semantische“ Reaktion des Komponisten auf den Textinhalt, nämlich Textwiederholung zum Zweck eines wirklichen *iubilus*, als *Word Painting* ansehen kann oder muß, oder wie man diese Gestaltung interpretieren muß: Als Madrigalismus oder als theologisch zumindest sinnvollen Ausdruck des Jubilus, zumal am Anfang, vergleichbar etwa den cohortativen Anfängen von Sequenzen — bricht sich hier der Jubel des Herzens seine Bahn über die Aussage der *vox articulata* hinaus? Soll man, wenigstens hier und in vergleichbaren Fällen, dem Choral eine Art Theatralik zuordnen wie sie für die Melismatisierung von entsprechenden Textstellen im Madrigal gilt? Von einer typischen, statistisch nachweisbaren *Figur iubilus* in dieser Weise,

gungsmäßig reduziert, weder wird der Höchstton *d* erreicht, noch ist der, „verbleibende“, Höchstton *c* durch häufiges Auftreten besonders herausgehoben; er tritt nur zweimal auf, im 1. Abschnitt hervorgehoben, und sonst nur noch einmal bei dem 2. Binnenruf. Die Verwandtschaft beider Fassungen in der ersten Zeile ist klar; Greg erscheint hier wesentlich aufwendiger als AR, das recht lange auf reiner Rezitation beharrt. Greg betont die initiale tiefe Lage wie im Int. *Deus dum* durch die *clivis GD*, die als typische Vertonung einer Silbe vor dem Akzent eingesetzt wird; wenn sie hier zweimal eingesetzt wird, im Verlauf der Rezitation auf *iucunditatem*, dann ergibt sich dies daraus, daß erst damit der eigentliche initiale Aufstieg (in Greg) beginnt; dadurch wird der folgende Anstieg zunächst nach *b*, dann nach Ausgleichsbewegung zum Höchstton *c*, natürlich als solcher besonders erlebbar — Greg setzt auch hiermit sozusagen den tonräumlichen Maßstab³¹⁸.

Die Differenzierung in eine Art „vorinitialen“ Abschnitt und den eigentlichen Aufstieg ist auch hier Grundlage der Gestaltung in Greg, nur war eine syntaktische Entsprechung kein Anlaß, worauf die Verteilung zurückgehen dürfte — der Aufstieg erst bis *b*, nur kurz erreicht, dann von *c*, wieder in Verbindung mit *h*, also in typischer Nutzung der beiden Alternativtöne, ist eindrucksvoll, wie auch das Verharren auf der erreichten Höchstlage, die im ganzen Verlauf ja nur noch einmal auftritt. AR macht deutlich, wie man sich wohl die Urform vorstellen kann: Ausgedehntes vorinitiales Rezitieren, kurzer Aufstieg, nicht auf dem Akzent, und wieder Abstieg; AR scheint hier mit einmaliger Nutzung des Höchsttons „ökonomischer“ als Greg zu sein, s. u. Bemerkenswert — und für Reginos Urteil ursächlich — ist in Greg die konsequente Vermeidung der *finalis E*, die erst am Schluß des Abschnitts als Kadenzton erscheint. In AR dagegen tritt der Ton oft genug auf, so z. B. bereits auf der zweiten Silbe; Regino hätte mit einer solchen Gestaltung wohl nicht so verwirrt werden können (es wird nicht etwa

verbunden mit Wiederholung, kann im Choral nicht gesprochen werden; Wiederholungen gibt es in der Gattung *Alleluia* nur jeweils zum Schluß, also in responsorialer Form. Ganz einfach scheinen entsprechende Fragen also nicht zu beantworten zu sein. Die semantische Funktion der Textwiederholung aber ist hier unübersehbar. Man kann fragen, warum der *iubilus* nicht sozusagen sofort, mit Auftreten des Wortes, einsetzt, d. h. warum dazu eine Wiederholung notwendig ist — gewisse, viel einfachere Parallelen findet man auch in den wiederholten *alleluia* Rufen der Antiphonen.

³¹⁸Ein geradezu exemplarischer Beleg für eine gestalthafte Umsetzung tonräumlicher Bewegungsdynamik findet man im Int. *Exsurge, quare obdormis Domine* — nur in Greg — an der nachfolgend zitierten Stelle:

AR	
Greg	
	ad-hae- sit in ter- ra ven- ter no- ster

Wie Greg hier den auch von AR verwendeten Tonraum gestalthaft verfestigt formt, daß also die „Symmetrie“ zur Darstellung des Abstiegs bis zum Subton der Tonika genutzt wird, muß wohl nicht noch näher beschrieben werden; die Stelle zeigt aber deutlich, daß solche Bildungen eine der stilistischen Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks von Greg darstellen, die zu beachten sind.

behauptet, Regino habe AR gekannt!). Diese Vermeidung der *finalis* ist als typische Strategie von Greg zu bewerten, der gesamte Abschnitt stellt eine Umspielung des Schlußtons dar, der jedoch erst zum Schluß, geradezu als Überraschung erreicht wird, bestätigt dann durch den Schluß des folgenden ersten Binnenrufs. Eine Überraschungswirkung ergibt sich auch durch die Art der Schlußbildung, d. h. des Abstiegs zur Kadenz, zunächst durch Quartsprung nach unten vom *strophicus* aus, dann als Terzsprung in Sequenz und schließlich dem Quartsprung zur *finalis* nach unten³¹⁹. Der Abstieg vom erreichten Höchstton erfolgt in mehreren nicht trivialen Bewegungsschritten — daß hier eine kompositorische Entscheidung allein von Greg vorgelegen haben dürfte, ergibt sich aus der parallelen Gestaltung von AR, die als übliche Kadenzbildung, zudem noch mit bekannten Floskeln erscheint. AR erreicht den Höchstton nur einmal, das Gerüst der Bewegung erscheint als Rezitation mit abschließender Kadenz. Eingeleitet wird diese Kadenz wie häufig durch eine Art „Ausbrechen“, hier die Nutzung einer geläufigen Floskel, *aGac*, die mit abschließendem Terzsprung ebenso wie mit abschließendem Ganztonschritt auftreten kann: Ein Beispiel für die Verwendung dieser Floskel ist der Anfang *Accipite*. Vergleicht man die leicht auffindbaren Parallelen (natürlich immer in AR), z. B. im Int. *Dicit Dominus Petro* mit der Wendung *DCDF* (in Greg findet man: *EGFF*), oder *Aqua sapientiae* auf *firmabitur in illis*, *EDCDF*, im Int. *Venite benedicti* auf *vobis paratum est*, im *Iubilate Deo omnis* auf *date gloriam*, *aGacha* (Greg *añc*) oder im Int. *Ex ore infantium*, wie auch im Int. *Si iniquitates observaberis Domine*, so wird deutlich, daß ein so erreichter Höchstton nicht als erreichte Lage zu verstehen ist³²⁰.

Greg hat hier also eine grundsätzlich andere Disposition, obwohl die Gleichheit des Gerüsts unverkennbar ist: Greg macht das Erreichen des Höchsttons zum wesentlichen melodischen Ereignis nicht nur dieses Abschnitts, sondern in Hinblick auf den ganzen Introitus. Soll man also nicht annehmen können, daß Greg eine kompositorische Umgestaltung einer Fassung sein darf, die AR näher steht, in der also der Höchstton „höchstens“ ornamental, nicht strukturell verwendet wird? Greg stellt in diesem Abschnitt die ästhetisch interessantere Gestaltung dar; der Bogen mit seinem ausgedehnten Anstieg, dem Verharren auf dem Höchstton (mangels Rezitationsmöglichkeit durch *strophici* „verlängert“) und dem schnellen Abstieg kann nur in Analogie zu einer entsprechenden „Spannungskurve“, also im Sinne bewegungsmäßiger Dynamik angemessen beschrieben werden.

Wie bereits angesprochen verwendet AR für den ersten Binnenruf eine Formel; wenn Greg dies nicht tut, wird man mit der notwendigen Vorsicht solcher Hypothesen darauf schließen können, daß AR hier sekundär komponiert hat, also ein Vergleich der beiden Fassungen an dieser Stelle nicht sinnvoll sein muß. Daß damit Greg notwendig der älteren Fassung näher als AR stehen müsse, ist damit natürlich nicht gesagt; die Zurückhaltung hinsichtlich musi-

³¹⁹Daß AR mit *D* abschließt, muß nicht bedeuten, daß AR hier bewußt einen anderen Schlußton meint; es kann sich um einen der für diese Fassung typischen Überbindungston handeln; natürlich muß dies hier nicht der Fall sein, auch AR könnte in Hinblick auf den Schluß mit *finalis* im folgenden *alleluia* im Sinne einer *overt-clos*-Relation denken.

³²⁰Mit abschließendem Ganztonschritt, z. B. *FEFG*, s. im Int. *Fac mecum Domine*, oder im Int. *Nos autem* auf *gloria oportet*, *FDGFGE*; vielleicht eine Variante findet man im Int. *Prope esto* auf *initio cognovi*, nämlich die Wendung *GFahaG*. Es lassen sich leicht weitere Binnenanwendungen finden.

kalischen Aufwands ist bei Binnenrufen in Greg, wie bereits gesagt, charakteristisch, auch die Vermeidung der Hochlage erscheint nicht notwendig als Hinweis auf ältere Tradition, denn die Relation der Abschnitte läßt eine tiefe Lage ästhetisch sinnvoll erscheinen. Bemerkenswert ist in Greg die Neumensequenz auf *alleluia*, die man kaum als Zufall registrieren kann.

Guidos Klassifikationsandeutung, die Aribo etwas zu systematisieren sucht, kennt solche Relationen, wie man in stärkerem Ausmaß auch, nur in Greg, im Int. *Vocem iucunditatis* sehen kann, wo eine vergleichbare Relation nicht nur zwischen den beiden Silben des *alleluia*, sondern auch zum nächsten Abschnitt besteht, wozu noch eine „Assonanz“ zum Initium auf *Vocem iucunditatis* gehört, das in AR eine, noch weiterreichende Parallele hat. Dies ist im Int. *Omnis terra* in beiden Fassungen, also wohl auch der ursprünglichen Vorgabe nochmals zu finden, allerdings in Greg mit einer etwas anderen Gestalt. Greg ist also individuell bei gleicher musikalisch „assonierender“ Form; auch die Melodie vor *nuntiate* ist in Greg und AR verschieden (vgl. noch, nur in AR, den Int. *Sancti tui* nach dem nur in AR eingeschobenen *alleluia*; das folgende Beispiel aus dem Int. *Vocem iucunditatis*, natürlich in Greg):



Daß man hier diese Bildung nicht als Folge von aufeinander bezogenen Minimalgestalten ansehen dürfte, wäre erst noch zu beweisen, die Relation ist so klar, daß eine andere Interpretation als eine bewußte Gestaltung der Melodie aus den betreffenden *neumae* höchstens bei Verharren in striktester Observanz der striktesten *oral tradition* Lehre der Unfähigkeit der Sänger von Greg, derartige Zusammenhänge als solche überhaupt musikalisch denken zu können, zu halten wäre — dann allerdings müßte man auch eine grundsätzliche Neuorientierung des musikalischen Denkens zwischen Guido und irgendeiner davor zu datierenden Entwicklungsstufe behaupten (und vielleicht auch noch konkret nachweisen, was natürlich nicht möglich ist), die einen „Einbruch“ gestaltmäßigen musikalischen, gegenüber *oral tradition* gemäßen vagen Denkens³²¹, vielleicht ja aus dem Norden im Sinne der immer noch gängigen Lehren von v. Ficker und Georgiades voraussetzt, einen „Einbruch“, der überhaupt ein musikalisches Gestaltdenken erst seit dem 10. oder schon 9. Jh. möglich sein ließe.

Immerhin gibt es ja Parallelen für derart revolutionäre, von Musikwissenschaftlern er-

³²¹Und gerade hier wird man ja wohl von *musikalischem Denken* sprechen dürfen oder müssen, schließlich sind Guidos Hinweise auf den Sinn musikalischer Form in der Gestalt der Abschnitte sowie den Relationen unter ihnen, die wieder höhere Formeinheiten generieren, deren Gestalt wieder in Relation zu umgebenden auf vergleichbarer Ebene steht, und somit Wesensmerkmal der musikalischen Form sind, etc., notwendig als zentrale Objekte *musikalischen Denkens* im Mittelalter zu bestimmen. Und es gibt doch zu denken, daß gerade die Theoretiker des Gregorianischen Chorals zu einer solchen Gestalttheorie der Musik gelangen, was kein Philosoph der Zeit und auch spätere Ästhetiker nicht geschafft haben, ganz ohne jede konkrete musikalische Entsprechung eine solche Theorie der Form zu formulieren, wird man wohl nicht als sehr wahrscheinlich finden; und es sei betont, nicht ein einziger Philosoph des Mittelalters, ausgenommen, auf anderem Gebiet, Augustin, kann etwas zum *musikalischen Denken im Mittelalter* sagen, das auch nur ansatzweise der Leistung Guidos nahekommen könnte — und: Guido ist relevant für die Musikgeschichte.

dachte Epochnbrüche: Ein hinsichtlich musikhistorischer Wirklichkeitsrelevanz vergleichbar völlig neues (musikalisches) Zeitgefühl will ja auch jemand in der Zeit von Dufay gefunden haben (weil er einen musiktheoretischen Text und erst recht die Musik nicht so ganz verstanden hat); sicher sehr tief gedacht und beeindruckend, nur ohne jede Möglichkeit einer Konkretisierung, auf die es in einem weniger rationalen als auf irgendetwas anderes gerichteten Fach wie Musikwissenschaft andererseits ja auch wohl nicht ankommt. Tiefes oder, wenn man will, höchstes Denken, das die Niederungen oder Untiefen der musikalischen Wirklichkeit weit unter oder über sich läßt.

Doch um diese Musikwissenschaft nicht erst der Zukunft kann es der Einfalt des Verf. wegen hier nicht gehen, hier geht es um die Gestalten der Melodien, die, schon seit dem 9. Jh. (wenigstens gelegentlich) in Neumen„figuren“ gesetzt auch als graphische Gestalten erscheinen, aus denen man derartige Gestaltrelationen sogar ablesen kann, wenn man des musikalischen Hörens der hohen Geistigkeit wegen³²² nicht ganz mächtig sein sollte. Es besteht demnach durchaus die Möglichkeit, daß solche „motivischen“ Relationsbildungen nicht ursprünglich gewesen sein müssen, also einer Redaktion von Greg angehören könnten, denn in AR begegnet an dieser Stelle Entsprechendes nicht (man könnte aber AR im entsprechenden Sinne umdeuten, wenn man Floskelreihung mit solchen „motivischen“ Bildungen gleichsetzen wollte, was jedoch nur sehr nach oben entrückten Betrachtern geschehen kann³²³).

Auch im folgenden Abschnitt, *gratias agentes Deo*, ist der typische Aufbau in Greg gegenüber AR zu beobachten: Greg erreicht erst kurz vor Schluß den betreffenden Höhepunkt *b*, während AR bereits zwei Silben vorher seinen Höchstton singt. Daß die beiden Fassungen hier auf identische Vorgabe zurückgehen, zeigt die Übereinstimmung zu Anfang auf *gratias*; diese Gleichheit gibt die Frage auf, warum sich die Fassungen anschließend in der Nutzung des Tonraums so stark unterscheiden, obwohl die weitgehende Syllabik nur in Greg zu Ende unterbrochen wird. Klar ist, daß Greg eine deutliche Zäsur setzt, AR nach Erreichen der Hochlage als *tuba* dieses Abschnitts reine Rezitation, wie Greg mit Akzentbeachtung,

³²²Und das ganze Buch von Augustin *De musica* zeigt ja, daß nur die den Aufstieg vom Konkreten, zeitlich Seienden zum Ewigen, Rationalen betrachtende Vernunfttätigkeit Aufgabe eines der menschlichen Würde entsprechenden Denkens sein kann. Allerdings und immerhin: Augustin sieht die konkreten Gegebenheiten deshalb nicht als irrelevante, sondern als solche, d. h. in ihrem *ordo* zu bewertende und daher genau zu betrachtende Erscheinungen an; ein bißchen ein anderes Konzept: Augustin nämlich stellt sehr sorgfältig, vom ganz konkreten Einzelobjekt ausgehend, das System von metrischen Regeln auf, um daraus dann die Möglichkeit des Blickes nach oben zu begründen und zu finden. Auch hier wird man gewisse Unterschiede zu den angedeuteten Hineindeutungen neuerer Musikwissenschaft nicht ganz übersehen können.

³²³Von Interesse ist, daß die zwei von Turco mitgeteilten Fassungen des Int. *Vocem iucunditatis* auf dem betreffenden *alleluia* jeweils etwas andere Fassungen aufweisen, wobei sich die Fassung von *ROM 4* von der in *MMM II*, mitgeteilten in nur einem Repetitionston unterscheidet — die jeweiligen Fassungen sind hier aber über die Grenzen der Stücke fest, wie die Überlieferungen des Int. *Sancti tui* zeigen, wo der Binnenruf *nur* von AR gesungen wird. *ROM 5* hat eine „rollierende“ Floskel; von gestaltmäßig weiterreichenden Bildungen, wie offensichtlich in Greg findet sich keine Spur — und so sollte man einmal versuchen, Floskeln von bewußt eingesetzten *neumae* zu unterscheiden: Guido kann hier auch heute noch vorbildlich sein, eine wesentlich höhere musikalische Intelligenz gepaart zudem mit echter Rationalität des musikalischen Denkens hat er allemal. Man beachte übrigens den Unterschied beider Fassungen im Int. *Sancti tui*, *Domine*, s. im Index!

durchführt. Der Einsatz des anschließenden *alleluia* erfolgt in AR ohne vorangehende Kadenz, wogegen Greg eine sehr deutliche *incisio* komponiert. Unterschiedlich sind also einmal die Lage der Rezitation in beiden Fassungen, zum anderen die Setzung einer Binnenkadenz nur in Greg. AR erreicht mit der Rezitation auf der Quint über der *finalis E* und der Akzentbeachtung durch *c* die im gesamten Int. höchste Lage, *c* wird nur noch im folgenden einmal, in der angesprochenen Formel, erreicht. Diese Disposition ist ersichtlich sinnvoll (auch wenn eine semantische Deutung völlig willkürlich wäre, es handelt sich um rein musikalischen Sinn³²⁴).

³²⁴ *Word painting in mittelalterlichem Choral nach A. Hughes* Man könnte fragen, ob dies nicht doch auch bei dem von A. Hughes wie zu erwarten als *deliberate ... word painting* interpretierten Fall einer Vesperantiphon des 13. Jh. gelten könnte, wo, kurz vor Schluß und vor dem endgültigen, den einmaligen Höchstton erreichenden Abstieg zur Kadenz die tonräumliche Disposition auch musikalisch ästhetisch begründet sein könnte: Das Wort *radians* soll nach Hughes herausgehoben sein durch, sonst in der Antiphon nicht auftretende Rezitation auf dem Hochton *d* (*Word Painting in a Twelfth-Century Office*, in s. Anm. 31 auf Seite 66, S. 19). Man kann natürlich zunächst einmal fragen, warum ausgerechnet *radians* vor allen anderen Wörtern so „tonmalend“ herausgehoben sein soll, z. B. warum nicht, etwa der Tradition des *nomen sacrum*, die bis in die Mehrstimmigkeit reicht, entsprechend, der Name der Heiligen, *Mildretha*, irgendwie herausragend komponiert wird; es gibt ja auch einige andere, einer „tonmalenden“ Hervorhebung würdige Wörter, *margarita*, *corona*, *stella* sind ja nicht gerade beziehungsarme Epitheta. Also wieder soll ein einziges Wort deshalb kompositorisch bewußt herausgehoben sein, weil es in der Melodie sonst klar kein *word painting* gibt, und man hier ein einmaliges melodisches Merkmal findet — und nach, die Gestalt der Melodie zu diesem Wort als plausible Konvention beweisenden Parallelen zu suchen, fällt Hughes natürlich ebensowenig ein, wie überhaupt nach der Musik als solcher zu fragen.

Betrachtet man dagegen einmal die melodische Gestalt, so fällt auf, daß vor dieser dreitönigen Rezitation (übrigens auf einem auch sonst sehr häufig erscheinenden Hochton, *d* — der einmalig absolute Höchstton ist *e*), dreimal ein identisch „assonierender“ Aufstieg erfolgt, und die drei so motivisch verbundenen Abschnitte auch alle korrekt im Sinne der Theorie auf der *finalis* enden, also bis auf kleine Varianten, den gleichen melodischen Verlauf zeigen, zu Anfang jeweils eben als identische, nur musikalische „Assonanz“:

... pro- le- gum cla- ris- si- ma Mer- ci- o- rum mar- ga- ri- ta

Can- tu- a- ri- e co- ro- na to- ti- us An- gli- estel- la

ra- di- ans et trans- ma- ri- a fa- ve cun- ctis pre- ce pi- a.

Ist es ausgeschlossen, daß der Komponist dieser Melodie den notwendig zu erreichenden, und nach Gregorianischer Art durch „Überbietung“ mit einmaligem Höchstton kontrastreich eingeleiteten Abstieg durch diese rezitativische Stelle hat rhythmisch und melodisch hervorheben wollen, daß es also

Greg erreicht zwar eine etwas höhere Lage als im vorangehenden Abschnitt, die Verwendung von *b* macht sozusagen rein musikalisch deutlich, daß ein weiterer Anstieg in diesem Abschnitt nicht folgen kann. Natürlich wird dadurch der im folgenden zweiten Binnenalleluia erreichte Höchstton hervorgehoben, allerdings wird er in Metz wie in St. Gallen explizit als *kurz* gekennzeichnet, d. h. die gesamte Wendung auf *alleluia* ist *kurz*, der Höchstton wird nicht zum auch sozusagen dauerhaften Ereignis wie im ersten Abschnitt. Das muß natürlich nicht eine Bedeutungslosigkeit dieses Tons beinhalten, den durchschrittenen Tonraum erlebt man auch bei solcher Bewegung, nur führt die Gesamtkonzeption nicht zu einer Parallele zum ersten Abschnitt.

Die Frage, ob überhaupt und dann welche Fassung nun im Abschnitt *gratias agentes Deo* der ursprünglichen gemeinsamen Vorlage näher kommen dürfte, ist kaum zu beantworten, denn für beide Fassungen gibt es Erklärungsmöglichkeiten aus dem musikalischen Sinn, konkret der tonräumlichen Disposition der Abschnitte; d. h. eine Entscheidung von AR zur Umgestaltung durch Verschiebung der Rezitation um eine Terz nach oben ließe sich aus der Gesamtdisposition erklären — was nicht bedeutet, daß die ursprüngliche Fassung nicht ebenfalls eine solche Disposition gehabt haben könnte.

„Umgekehrt“ ist andererseits eine Reduktion des musikalischen Aufwands hoher Lage auf eine tiefere durch Greg ebenfalls nicht unerklärlich, denn auch hier kann die von AR verschiedene Gesamtdisposition herangezogen werden; zusammen mit der für Greg typischen Sparsamkeit im Umgang mit Extremtönen könnte eine entsprechende Verschiebung der Lage

einen rein musikalischen Grund geben könnte? Natürlich ist für das nur auf die Sammlung von isolierten Einzelbeobachtungen gerichtete Vorgehen von Hughes eine Beachtung des gesamten musikalischen Ablaufs als kompositorische Planung ausgeschlossen, zumal das ja einige Mühe macht und den Versuch wenigstens eines Verstehens der Musik selbst, als Musik voraussetzt. Und warum die viel aufwendiger, nämlich als Folge von drei- bis zweitönigen Neumen gestaltete ebenso hoch liegende Melodie auf *merciorum margarita* nicht dann ebenso „herausgehoben“ sein sollte wie *radians*, und warum *margarita* dann so der dezidierten „Unbeachtung“ durch tiefe Lage und Melismatik ausgeliefert worden sein sollte, und warum *Cantuaria* dann auch noch identisch mit *Merciorum* vertont wird, herausgehoben und rein musikalische „assonant“ — solche Kontextfragen sind für die semantische Deutungsmethode von Hughes irrelevant; natürlich, sonst könnte man Widersprüche bemerken (denn man will doch nicht den Mangel an methodischer Stringenz behaupten wollen).

Akzeptieren jedenfalls kann man den für die Vorstellung von A. Hughes so sicheren Beleg für musikalische Semantik ebensowenig wie seine aus Stevens übernommene Deutung von Johannes Cotto, auf dessen „Semantik“ Verf. an anderer Stelle näher eingeht. Auch Theoretikertexte des Mittelalters sollte man selbst lesen und nach ihrer Aussagefähigkeit beurteilen.

Übrigens verwundert es doch ein wenig, daß Hughes, der sonst (bei anderen) so penibel wie irrelevant ausgerechnet auf schönen Druck von Noten so großen Wert legt, seine Beispiele in nicht gerade leicht lesbaren Tonpunkten anführt und nicht in perfekten Neumen (s. Hughes's beleidigende Bemerkungen zum Umstand, daß Verf. in seiner Edition eines liturgischen Spiels die Neumenschrift von Coussemaker genutzt hat — allerdings, was A. Hughes verborgen geblieben ist — nicht gerade ein Zeichen gewissenhafter Rezensionstätigkeit —, nach sorgfältigem Vergleich mit der Hs. und entsprechenden, offensichtlich kaum sichtbaren, Korrekturen von Fehlern in Coussemakers Abdruck: Verf. ist der Meinung, daß die Nordfranzösische Notation gerade für liturgische Einstimmigkeit hinsichtlich schneller Übersicht über Neumengruppierungen leichter lesbar ist als die moderne Darstellung mit Tonpunkten und Bindebogen; das war der einzige Grund für die Nutzung der Coussemakerschen Edition — wie man sieht, gibt es heute andere Möglichkeiten, so ist das halt mit Entwicklungen von Computerprogrammen).

auf die häufige Rezitation „nur“ auf *G* auch den Sinn einer Hervorhebung, durch Vorgabe eines tonräumlichen „Maßstabs“³²⁵ für die weitere Melodiegestalt; der Abschnitt *gratias ...* ist somit eine Vorbereitung für das Geschehen im folgenden Abschnitt, konkret das Berühren des Höchsttons auf *alleluia*, das ja auch in diesem Abschnitt selbst deutlich als „Ausbruch“ von der Grund-Lage der Rezitation auf *G* erscheint³²⁶. Was allerdings auffällt, ist die Kadenzbildung auf *gratias agentes Deo*, die nur Greg kennt; es handelt sich rein musikalisch um eine Steigerung des musikalischen Aufwands, funktional um eine musikalische Nutzung und damit Anzeige eines Einschnitts. Der Abschnitt wird als solcher sehr deutlich abgegrenzt — warum, wenn dieses Merkmal auf die Urfassung zurückgehen sollte, AR dann auf eine entsprechende Wendung, transponiert oder als Zurückgehen auf die dann als ursprünglich anzusehende Lage, verzichtet haben sollte, erscheint nicht erklärbar. Es ist also nicht auszuschließen, ja besitzt eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß Greg hier entsprechend umgeformt haben kann. Klar ist aber in jedem Fall, daß beide Fassungen selbst bei einem so „einfachen“ Unterschied nur mit Mühe als, und dann auch noch direkt, genetisch jeweils von einander abhängige Versionen erklärt werden können. Ohne die Hypothese einer gemeinsamen Urfassung und dann einsetzender selbständiger Entwicklung werden die Erklärungsschwierigkeiten nicht gerade vereinfacht, ja offenbar unüberwindbar; deutlich wird auch, daß die Setzung solcher genetischer, eindeutiger Relationen angesichts der Menge des Materials völlig verfrüht ist, wissenschaftlich also inadäquat.

Viel wichtiger als weitere Hypothesen über derartige Abhängigkeiten erscheinen Versuche, die jeweiligen Stileigenschaften einigermaßen abstrakt zu erfassen. Die Ökonomie im Umgang mit Extremtönen ist wie die Ausweitung des Tonraum nach unten an initialen Stellen für Greg charakteristisch, um zwei, höchst primitive und unzureichende Stilmerkmale der einen Fassung anzuführen.

³²⁵Dieser Ausdruck ist metaphorisch zu verstehen, denn es geht nicht um die dem konkreten Maßstab eigene Fähigkeit, konkrete Größen auf abstrakte Maße abzubilden, sondern um die Setzung eines melischen Erlebens, das ablaufende bzw. durchlaufene Bewegungen in ihrem Ausmaß empfinden läßt, hier also das Erleben einer tieferen Lage, die den Anstieg bis zum Höchstton *c* eben als besonderes Ereignis empfinden läßt.

³²⁶Es ist klar, daß die Beschreibung solcher Vorgänge und ästhetischer Erlebnismöglichkeiten den Raum rational beweisbarer Vorgänge verlassen muß, nur kann dies kein Grund sein, auf den Versuch einer Betrachtung der einer Rationalisierung grundsätzlich nicht zugänglichen Sachverhalte zu verzichten — die Notation mit ihrer Darstellung melischer Vorgänge in räumlicher Analogie weist darauf hin, daß bestimmte Formfaktoren abstrakt und damit rationalisierbar formuliert werden können: Hier ist die Beschränkung der Rezitation, sozusagen der Basis der Bewegung auf *G* und die daraus resultierende Spitze des kurzen Erreichens von *c* als Gestalt rational formulierbar, die erlebnismäßige Interpretation, die Beschreibung dessen, was ein Sänger oder Hörer dabei erleben kann, ist auf die Vagheit der Verwendung der Umgangssprache angewiesen, nämlich auf die Voraussetzung parallelen Erlebens oder wenigstens seiner Möglichkeit beim Leser als Betrachter der Noten oder, sogar, als Hörer der Melodien. Das Erleben eines Aufstiegs als musikalisch dynamisches Geschehen ist terminologisch eben nicht zu definieren, weshalb der Einsatz der Vagheit der Umgangssprache unabdingbar erscheint — andererseits sind klare tonräumliche Gesamtdispositionen wie auch Wiederholungen von „Motiven“, *syllabae neumaeque* in der Ausdrucksweise Guidos, eben auch eindeutig und rational in der Notenschrift abzulesen, wenn man Schwierigkeiten haben sollte, solche „Symmetrien“ hören zu können.

Bemerkenswert an dem zweiten Binnen*alleluia* im hier behandelten Int. *Accipite iucunditatem* ist die Übereinstimmung der Kontur und der Lage. In AR liegt eine Formel vor, in Greg offenbar eine individuelle Gestalt, jedenfalls keine der Formelhaftigkeit der Melodie von AR entsprechende Wendung. Daß AR die Binnenrufe sehr häufig musikalisch aufwendiger gestaltet als Greg, wurde bereits bemerkt; Greg konzentriert den Aufwand meist auf die Schlußrufe. Wenn AR hier also weiterverbreitete Formeln verwendet, Greg (offenbar) individuelle, zudem noch wesentlich einfachere Vertonung kennt, liegt der Schluß nahe, AR habe an den betreffenden Stellen, wo es die betreffende Formel verwendet, sekundär und unabhängig von Greg die Melodie in dieser Hinsicht verändert — und hier hätte man ja sogar einen ästhetisch sinnvollen Grund: Nicht ein etwaiger musikalischer Gedächtnisschwund römischer *cantores*, im Sinne der von Guido im *Micrologus* charakterisierten Musikwissenschaftler, sondern eine Aufwandssteigerung durch Verwendung einer Formel könnte als Begründung eines sekundären kompositorischen Vorgehens von AR angenommen werden: Die Verwendung einer Formel hätte so keinen musikalisch sinnlosen Grund wie *Vereinheitlichung*, die man nur zum Zweck der Gedächtniserleichterung verstehen könnte. Es gäbe also eine ästhetische Begründung für ein, eventuelles, entsprechendes sekundäres Redigieren von oder in AR.

Wenn dann aber noch, anders als im vorher betrachteten Int. *Deus dum*, die Melodie der Formel des 2. Binnenrufs in diesem Int. in AR und die individuelle Wendung in Greg, die eine entsprechende Formelhaftigkeit für die jeweils 2. Binnenrufe nicht kennt, deutliche Verwandtschaft aufweist, liegt die weitere Folgerung nahe, AR habe seine Formel aus dieser bzw. einer Greg sehr ähnlichen Urfassung entwickelt, und dann sekundär, vielleicht wirklich in einem sozusagen zweifach sekundären Akt diese Wendung zur Formel gemacht, d. h. sie auch in anderen Int. an der textlich sozusagen gleichen Stelle eingefügt. Dies paßte auch damit zusammen, daß sich die Formel in AR als Ornamentierung der Wendung von Greg sinnvoll beschreiben ließe: Vor allem der schnelle Auf- und Abstieg zum Höchstton wäre in AR „nur“ weiter ausgestaltet (wobei die Frage offen bleiben muß, ob hier eine falsche Notierung vorliegen könnte, wie oben angesprochen). Die anderen Unterschiede lassen sich als für AR nicht untypische Trillerfiguren beschreiben. Nach dieser Hypothese hätte man hier in Greg somit eine der Urfassung näher stehende Melodie, was ja auch keine unvernünftige Vermutung darstellt, insbesondere aber nicht impliziert, daß AR insgesamt eine, und dann auch noch irgendwie direkt aus Greg entwickelte Fassung sein müsse. Dieser, zugegebenermaßen sehr einfachen Lösung des Problems der Relationsbestimmung durch Voraussetzung der Ableitbarkeit einer aus der anderen Fassung widersprechen andere Stellen zu deutlich³²⁷.

Man kann schließlich auch nicht ausschließen, daß Greg individualisiert haben könnte,

³²⁷Und es läßt sich kein vernünftiger Grund für die a priori Entscheidung finden, eine der beiden Fassungen müsse insgesamt die ältere Gestalt wieder geben, es könne also nicht ein „Nebeneinander“ geben, daß sowohl in AR als auch in Greg auf keinen Fall gelegentlich jeweils ältere Passagen gefunden werden können. Dieses a priori Postulat erscheint als ebenso absonderlich wie die a priori Behauptung, daß die musikalisch sicher schönere Fassung Greg nur in Rom, in der universalen Weltkirche (vor 800!), entstanden sein könne oder dürfe, denn die fränkischen *magistri cantus* müßten als *βάρβαροι* notwendig viel zu dumm und unfähig gewesen sein, so etwas komponieren oder kompositorisch redigieren zu können. Da kann man nur zur Lektüre des immer noch großartigen Werkes von Gregorovius anregen.

hier, im 2. Binnen*alleluia* des Int. *Accipite iucunditatem*, begründet durch Zurücknahme eines AR näheren musikalischen Aufwands, denn dies ist charakteristisch für Greg in Relation zu AR; die Annahme ebenfalls einer Veränderung der in AR gegebenen Identität dieser Melodie mit dem 2. Binnenruf des Int. *Deus, dum* durch Greg ist ebenfalls nicht auszuschließen, zumal Greg hier ja einen „Reim“ zum ersten Schluß*alleluia* formuliert; natürlich ist es ebensowenig sicher auszuschließen, daß AR eine in der Urfassung Greg näher stehende Verwandtschaft der beiden jeweils 2. Binnenrufe in den Int. *Accipite* bzw. *Deus, dum* „typisiert“ haben könnte, damit allerdings den „Reim“ nicht kennen kann — aber gerade das, ein dezidierter Verzicht auf „Reim“ zu Gunsten des Anbringens einer „vorgefertigten“ Formel³²⁸, erscheint doch wenig plausibel.

In der folgenden Zeile des hier betrachteten Int. *Accipite, qui vos ... vocavit*, steht die Interpretation vor dem gleichen Dilemma wie in der Zeile *gratias ... Deo*, denn Greg verharret insgesamt in tieferer Lage als AR. Dabei ist der Beginn in Greg mit der *finalis E* gegenüber *F* in AR nur von Interesse für die Frage nach tonaler Ordnung. Greg schließt, wie AR diesen Abschnitt mit *F*, die beiden vorausgehenden Abschnitte hatten mit *F* und *a* nicht „tonal“ geschlossen wie die ersten beiden Abschnitte. Solche Abweichung von der Tonalität bei Binnenschlüssen — so formuliert von der späteren Theorie her, die *finale* und *affinale* Schlüsse entgegen der — Gregorianischen! — Wirklichkeit fordert³²⁹ seien, nicht — ist in beiden Fassungen üblich; man kann aber wohl von einer Tendenz zu größerer tonaler Regelmäßigkeit in dieser Hinsicht in Greg sprechen, auch was die Initien anbelangt. Insofern ist die Bestimmung des Anfangstons in Greg in diesem letzten Textabschnitt auf die Tonika nicht uncharakteristisch. Die Bedeutung dieser Frage, die kaum endgültig lösbar ist, welcher Anfangston eigentlich ursprünglich ist, liegt nicht so sehr darin, daß man hier die Grenzen der strikten *oral tradition* überschreitet, die solche Unterschiede der Lage von Einzeltönen als von vornherein irrelevant betrachten muß, sondern darin, daß nur in Bezug auf Greg bzw.

³²⁸Wie wäre es, wenn man die nun lange genug verstaubte, aber doch auch reißerische Formulierung von *Musik über Musik* einmal auf die Formeln im Choral anwenden würde!

³²⁹Hermannus Contractus übrigens befolgt zwar diese Regeln ziemlich deutlich, kennt die entsprechende Regelsetzung aber nicht in der Art, wie sie z. B. für den, späteren, Anonymus Vivell geläufig ist. Die Befolgung des Prinzips der Kadenzierung durchgehend auf finalen oder affinalen Tönen impliziert die Berechtigung der Behauptung, daß die Melodien nach Prinzipien der tonalen Oktavteilungen geformt seien, nicht; denn, wenn in der von D. Hiley, *Style and Structure in Early Offices* in der Gedenkschrift f. McKinnon, vgl. Anm. 137 auf Seite 258, S. 158 f., wiedergegebenen Antiphon *Gaudeat tota virgo* klar kadenzierende Abschnitte im Umfang von *C D G* auftreten (Tonika unterstrichen) wie zu Anfang, wird man keinen tonal klaren Oktavausschnitt feststellen können — und was sollte man hier mit einem Ambitus *A D F* machen (... *letetur felix Suevia* bzw. eine Oktav höher in den beiden folgenden Versen; eine bei Hermann nicht sehr häufige „Motiv“wiederholung). Daß erfindungsmäßig eine größere Freiheit bzw. Unabhängigkeit von typischen Gregorianischen Wendungen zu konstatieren ist, ist stilistisch erstaunlich, aber nicht notwendig ein Ergebnis der, bereits in der zweiten Schicht der *Alia Musica* angedeuteten, Definition der Tonarten durch Oktavstrukturen. Die differenzierende Disposition von jeweiligen Ambitus dagegen könnte man auf Gregorianischen Stil beziehen, z. B. in der genannten Antiphon, der erste Abschnitt *C F G underlineD*, der zweite *C F a D*, klar eine Erweiterung, der dritte *D c a*, eine weitere Steigerung, von der der vierte Abschnitt wieder nach unten führt, *a C D*, der fünfte Abschnitt schließlich erweitert nach unten: *A c F D*; unterstrichen jeweils die Kadenzöne — hier kann man offensichtlich von einer Orientierung an Gregorianischer Gesamtdisposition sprechen; schematisch komponiert auch Hermann nicht.

aus Greg die Theorie der Kirchentonarten entwickelt wurde, ohne daß aus dieser Theorie erkennbar wird, woher die Grundlagen dieser Ordnung stammen könnten³³⁰. Die Lehre der *finales* ist jedenfalls nur in rationaler, also erst nach 850 gegebenen Theoriebildung voraussetzen (vorher, bei Aurelian, kann man nur von der Absicht zu einer rationalen Theorie sprechen, die ihre Hauptaufgabe offenbar darin sieht, zunächst einmal die Anahl der acht Tonarten als naturgegeben rational zu begründen). Die Frage, ob und inwieweit die von Aurelian als *nobilissimi valde cantores* bezeichneten *Sänger*, die aber nicht *artis periti* waren, die zwar *multa musicae norunt statuta, tamen, ut fuerunt prisci, nusquam, ut arbitror, invenitur musicus*³³¹ ihre tonartige Klassifizierungstätigkeit, notwendig z. B. um die Antiphonen mit zugehörigen Psalmodieformeln zu paaren, in irgendeiner Weise abstrahierend, z. B. durch

³³⁰Es geht nicht um den Formalismus der Achtzahl, des *Oktoechos*, sondern um die rationale Theorie, die entgegen den von nicht nur neueren Ergebnissen unberührten Vorstellungen von Floros kein Element eines byzantinischen Einflusses sein kann — die byzantinische „Theorie“ kennt keine Rationalisierung, die des Westens kennt diese als die Aufgabe eben von Theorie: Der Lehrsatz *musicorum et cantorum magna est distantia ...* qualifiziert nicht etwa *cantores* an sich als *bestiae*, er ist auch nicht halt so dahergeschwätzt, sondern fordert von jedem, es sei betont, von jedem *cantor* eben das Wissen, das ihn von dem Sein einer *bestia* befreit, und das ist die Musiktheorie — aber doch nicht unter byzantinischem Einfluß! Und dieses Postulat der Rationalität an jeden, der mit Musik zu tun hat, nun, das dürfte auch heute noch einer gewissen Vorbildlichkeit nicht zur Gänze entbehren.

R. J. Wingell, *Medieval Music Treatises ...* in ed. N. van Deusen et al, *Paradigms in Medieval Thought applications in Medieval Disciplines*, Lewiston 1990, S. 160 f., wäre zu differenzieren: Dieses, ja bereits von Aurelian maßgeblich aufgestellte Postulat zeigt klar, daß auch Guido nicht einfach nur ein Lehrbuch zum schnelleren und besseren Singenkönnen verfassen will: Die Ethik der „Aufklärung“ macht auch sein Werk zur Theorie; beachtet man, daß bereits Hucbald die Kenntnis, das Verstehen der Grundlagen der Musiktheorie, also der Intervalle, der Tonordnung in sozusagen genuin praktischer Form, also als Erscheinungen im oder des wirklichen Klang(s) von Musik als Voraussetzung der musiktheoretischen Erkenntnis sieht (was auch für die *Musica Enchiriadis* gilt), wird deutlich, daß die „Beherrschung“ der sinnlichen Erscheinungen immer als Voraussetzung von Musiktheorie verstanden wird — der gerne behauptete totale Kontrast zwischen spekulativer und „praktischer“ Musiktheorie müßte also deutlich differenziert gesehen werden: Daß die reine Weitergabe der *ars musica* antiker Herkunft z. B. in Universitäten in Hinblick auf die Leistung der Erkenntnis wirklicher Vorgänge, z. B. der kompositorischen Nutzung rhythmischer Werte, oder der neuen Konventionen der Mehrstimmigkeit, „tote“ Literatur war, ist etwas ganz anderes: Die lebende Musiktheorie, die Wirklichkeit erkennen und regeln will, ist auch und genuin Musiktheorie, Wille zur Rationalität, wenn man sich so aufwendig ausdrücken will (leicht lächerlich wirkt die Ableitung eines angeblichen *contempt for cantores* aus seiner Erfahrung mit den Mönchen seines Heimatklosters — Guido verurteilt „irrationale“ *cantores*, nicht *cantores* an sich, ib., S. 161). Daß es sozusagen „höhere“ Einsichten in der Musiktheorie gibt, mußte allen Theoretikern bewußt sein. Im Gegensatz zur Vorstellung von Wingell muß man allerdings auch feststellen, daß selbst ein umfangreicher scholastischer „Überbau“, wie ihn Jacobus von Lüttich aufstellt, nicht eine einzige eigene neue Erkenntnis bringen kann, denn für diese scholastisch aufwendige Diskussion der überlieferten Lehrsätze bzw. ihrer Strukturen gilt das typische Kennzeichen der fehlenden Verbindung zu einer Wirklichkeit. Daß der Aufwand dieses Autors nicht einmal neue Sichtweisen des traditionellen Materials der literarischen *ars musica* liefern kann, weist Verf. an anderer Stelle nach.

Übrigens gilt dieses Merkmal nicht für die arabische Musiktheorie, die sich jedoch ihrem griechischen Vorbild entsprechend auf Grundlagenprobleme konzentriert, d. h. nicht die konkrete Musik als Objekt betrachtet; al-Fārābī, aber auch schon al-Kindī, sind hier, z. B. in der Rhythmik besonders deutlich erkennbar, auch in modernem Sinn als Wissenschaftler anzusehen.

³³¹Aurelianus Reomensis, *Musica Disciplina*, ed. L. Gushee, *American Institute of Musicology*, 1975, S. 55, 5 seq.

Bezug auf Schlußtöne und deren intervallische Umgebung getroffen haben, ist hochgradig nichttrivial: Zu fragen: Woher kommt die spezifische, abstrakte und von der individuellen melischen Gestalt bis auf skalische Struktur unabhängige tonale Zuordnung, ist eine musik-historisch wesentliche Frage, bedenkt man die Folgen, die die greifbare Lösung des Problems tonartlicher Klassifizierung für die abendländische Musikgeschichte hatte.

Insofern wäre eine statistische Aufstellung der Fälle, in denen sich AR hier von Greg unterscheidet, von einigem Momentum: Könnte man ein Überwiegen tonaler — im Sinne der späteren, rationalen Theorie — Korrektheit, z. B. bei Anfängen, in Greg gegenüber AR feststellen, könnte daraus abgeleitet werden, daß bereits in der „vorrationalen“ Phase der Existenz von Greg ein auf als wesentlich verstandene Strukturtöne bestehendes intuitives tonales Denken vorhanden, ja wahrscheinlich in die Melodien eingreifend am Werke war. Dies mag hier als Hinweis genügen, um die Frage nach dem Anfang der letzten Textzeile im hier betrachteten Int. *Accipite* zu rechtfertigen.

Daß hier ein wesentlicher Unterschied beider Fassungen besteht, ergibt sich daraus, daß die Melodieführung anschließend identisch ist; und zu vermuten, daß für die Sänger der Entstehungszeit, wann auch immer, ein Ganztonschritt und ein Sprung um eine kleine Terz kein Unterschied gewesen sein sollen, müßte man schon das Fehlen einer anthropologischen Konstante, nämlich der Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung ausgerechnet den „Erfindern“ des Chorals zuordnen. Das wäre dann aber wohl erst noch zu beweisen.

AR und Greg bleiben gleichartig in *qui vos ad caelestia*, denn das Verharren von AR auf *a* auf *caelestia* erklärt sich als Parallele aus der typischen Akzentnutzung in Greg, die statt durch ein „Nach-Oben-Gehen“ auch durch Tiefergehen der vorangehenden Silbe gestaltet werden kann. Danach aber liegen wesentliche Unterschiede vor: AR nutzt den Akzent, *caelestia*, zur Ausweitung des Tonraums nach oben, Greg geht von Rezitation auf *G* aus, um den Akzent hier durch Höhergehen nebst melismatischem Ornament zu gestalten. AR wechselt also die Rezitationsebene, von *G* nach *a*, Greg läßt ein Gerüst erkennen, das die Rezitation von *G* — dem üblichen Ton der tieferen Rezitation — ab *caelestia regna* — nach *F* verschiebt. Daß (in Greg) *F* sozusagen dezidiert gemeint ist, ergibt sich aus dem *strophicus* und der ganzen folgenden Passage³³². Greg betont also, in nicht ganz trivialer Weise, einen noch tieferen Rezitationston, der auch Schlußton dieses Abschnitts ist. Die *finalis* erscheint nur noch als typischer Vorakzentton auf *caelestia*³³³. Als Zielton ist er in diesem Abschnitt nicht gemeint — wohl aber in Hinblick auf die Vollkadenz.

AR gestaltet den Abstieg mit einer Formel, die zum gleichen Schlußton wie in Greg führt. Natürlich muß AR anders vorgehen als Greg, denn AR kommt von einer höheren Lage zur Kadenz: Der Gesamtrahmen dieses Abschnitts ist also gleich, kann also als gemeinsames Erbe angesehen werden. AR ist hinsichtlich der tonräumlichen Disposition nicht sehr abwechslungsreich; immerhin wird in diesem Abschnitt der Höchstton *c* nicht mehr erreicht,

³³²Die Melodie von *vocavit* in Greg ist eine typische, eine Binnenkadenz bildende Nutzung des letzten Akzents, wesentlich ist natürlich das Erreichen des Subtons der Tonika *D*, weil damit die *finalis* umspielt wird.

³³³St. Gallen fügt an die folgende Neume den Buchstaben *e* an, dies könnte — nicht mit absoluter Notwendigkeit — auch eine Tonfolge *FG GE EG F* statt im Gradualbuch *FG GE FG F* bedeuten.

das Erreichen des nächsttieferen Tons *h* jedoch erscheint nicht mehr als besonderes Ereignis, der Ton tritt in jedem Abschnitt, auch in den abschließenden *alleluia*-Ru-fen auf.

Greg kann man als die hinsichtlich (vorangehender) tonräumlicher Disposition stärker mit Gegensätzen arbeitende Fassung bestimmen, dies gilt jedoch weniger für die anschließenden *alleluia*, die in einem für Greg auffallend reduzierten Ambitus verharren (vgl. dagegen etwa die Schlußrufe im Int. *Vocem iucunditatis!*): Die letzten beiden Abschnitte, *qui vos ... alleluia*, sind in auffälliger Weise vergleichbar hinsichtlich Begrenzung des Umfangs: Der Ton *a*, der in *qui vos* zu Anfang noch zweimal den Hochtön bildet, begegnet in den drei *alleluia* nur noch als absoluter Höhepunkt einmal. Nach dem letzten, zweiten Binnenruf findet man in Greg also ein andauerndes Absteigen des melodischen Bewegungsraums, der Subton *D* tritt in den Schlußrufen dreimal auf, im Abschnitt *qui vos ...* aber nur einmal. Dies kann kein Zufall sein, sondern weist auf eine entsprechende, folgerichtig durchgesetzte Gesamtdisposition in Greg hin, die den Anfangsvers, *Accipite ... gloriae vestrae*, als wirklich absoluten Höhepunkt der gesamten Melodie wirken läßt — mit einem „Echo“ im ersten Binnen*alleluia* — (die Folge der jeweiligen Hochtöne erscheint auch in Hinblick auf die Alternative *b/h* bemerkenswert, weil man auf *iucunditatem gloriae* wohl ein *h* erwarten kann; danach tritt nur noch *b* bzw. der Sprung *aca* auf).

Damit aber ist die Frage, ob nicht Greg im Abschnitt *qui vos ... vocavit* selbständig und eingreifend die Tonlage bewußt verändert haben könnte, also AR der gemeinsamen Vorgabe näher kommt als Greg, nicht mehr als von vornherein sinnlos zu bewerten: Daß Greg, deutlich z. B. in dem *strophicus FFF*, bewußt eine tonräumlich weitere Fassung in der angedeuteten Weise verändert haben könnte, ist durchaus denkbar, ja wahrscheinlich. Der Grund für eine solche Disposition könnte aus den, für Greg auffällig zurückhaltend vertonten, letzten drei Rufen, abgeleitet werden: Sie schließen mit *F D*, und erst der letzte Ruf findet betont zur Tonika; die geradezu angesteuert wird, in einem mehrfachen *ouvert-clos*-Prinzip, das vom Abschnitt *qui vos ... vocavit* betont vorweggenommen wird; deren Lage einbezogen erhält man eine Kadenzfolge *F D F E*. Daß dies unbeabsichtigt geschehen sollte, wäre eine kühne Behauptung, denn auch AR kennt eine vergleichbare Disposition, die angesichts eines sozusagen in AR fehlenden ersten *alleluias* der (in Greg drei) Rufe, die Kadenztonfolge *F D E* aufweist: Ein entsprechendes sozusagen tonales Spiel dürfte also auch schon die Urfassung gehabt haben. Aber nur Greg betont dieses tonale Spiel auch durch die Gestalt, den Ambitus der abschließenden Abschnitte in besonderer Weise; ganz anders als in AR erscheint die Gestalt der Abschnitte von dieser Kadenzdisposition insgesamt bestimmt: Greg plant kompositorisch wesentlich weiterreichend als AR. Sollte dies nicht eine eigenständige Entwicklungscharakteristik von Greg darstellen, die sich jedoch in anderer Weise als in AR, weniger durch Verwendung von Formeln als mehr individuell durch spezifische Gestaltung der jeweils einer Melodie kundtut bzw. kundtun kann? Sicher sind dies nur erwägenswerte Vorschläge für Argumentatio

-smöglichkeiten, nur kann man wohl auf solche, das Erleben der Planung einer Melodie nutzende Erörterungen kaum verzichten — wenn man nicht, was sicher unterhaltsam wäre, tiefe und tiefste semantisch theologische Assoziationen durchführen will; nur ist in Musik

dieser Zeit die Voraussetzbarkeit einer bildlicher Ikonographie vergleichbaren semantisch „figuren“mässigen Thematik nicht ganz so einfach plausibel zu machen, wie dies einige neuere Semantiker beiderlei Geschlechts einfach voraussetzen.

Darf man nicht von einer bemerkenswert individuellen Gestaltung der Schlußrufe in Greg sprechen, wenn man da tonräumlich gesehen eine Form mit Höhepunkt im Mittelteil, vom melismatischen Aufwand her gesehen eine sich bis zum Schluß steigende Form sehen kann: Der erste Ruf ist extrem beschränkt, wesentlich ist nur die Kadenz auf *D*, der zweite Ruf nutzt allein den Akzent zu einem „Ausbrechen“ im Quintumfang, wie, auf anderer Stufe, im letzten Binnenruf (die Ähnlichkeit am Schluß beider Rufe ist somit vielleicht doch nicht einfach als zufällig zu betrachten, die gemeinsame „Dreiklangsbrechung“, *caF* bzw. *aFD*, ist ja wohl nicht so gewöhnlich, um nicht gehört, oder wenigstens, für eventuelle etwas weniger musikalische Musikwissenschaftler, gesehen werden zu müssen — und daß der Komponist von Greg transponieren kann, ist bekannt bzw. wurde hier bereits aufgezeigt).

Man sollte hinsichtlich eindeutiger „motivischer“ Formfaktoren auch nicht übersehen, daß die drei Schlußrufe insgesamt vergleichbare Wendungen nutzen: Die nicht ganz unauffällige Wendung auf dem 1. Schlußruf *alleluia* begegnet identisch im letzten Ruf, jedoch auf *alleluia*, aber auch der mittlere Ruf kennt den Abstieg *FD* und zwar in der angesprochenen Art der „Dreiklangsbrechung“ — daß das alles irgendwie Zufall sein sollte, erscheint doch als eine etwas abwegige Vorstellung; und insofern hat man das Recht, von einer auch gestalthaften Umsetzung der übergeordneten tonräumlichen Disposition dieser drei Rufe zu sprechen — der tonräumliche „Maßstab“, ein Bezug auf den Tiefstton ist in allen drei Rufen in gestaltmäßig gleicher Form wirksam; die *finalis* wird darin vermieden.

Solche Relationen fehlen in AR, die Formelverwendung ist etwas anderes; der Schlußruf in Greg schließlich hat mit seiner stärkeren Melismatik den angemerkten Höhepunkt eben in der melodischen Beweglichkeit, nicht aber in Hinblick auf den Ambitus. AR ist hier nicht ohne sinnvolle Disposition, das zweimalige Erreichen des Höchsttons *h* läßt aber den zweiten Schlußruf nurmehr als Ornamentierung des Gleichen erscheinen. Demgegenüber ist Greg sozusagen stärker individuell geformt.

Diese sicher für die übliche Betrachtungsweise des Chorals als Nachweis für Formeltechnik oder sonstige allgemeinere Vorstellungen über mündlich überlieferte Einstimmigkeit, grundsätzlich zu weitgehend eingehende Betrachtung der Melodiegestalten kann immerhin die Vermutung nahelegen, daß die in AR wesentlich stärkere Nutzung von Formeln gegenüber individuellen Gestaltungen — natürlich auch nicht ohne Formeln! — von Greg zwar zeigt, daß AR eine sekundäre, d. h. von Greg unabhängige eigene Entwicklung durchgemacht hat, dieser Umstand aber nicht beweist, daß nicht auch Greg eine, stilistisch andere und offensichtlich erfolgreichere ebenso eigene Entwicklung gehabt haben kann, die individuelle Gestaltungen weniger durch Typisierung nivelliert hat, ja gerade nicht nivellieren wollte. Vielleicht kann der hier gegebene Hinweis auf die Möglichkeit eingehender Fragen nach ästhetischen Gründen für die vorliegenden Gestaltungen der Melodien auch einen Fingerzeig dafür geben, daß die Melodien des Chorals musikalische Kunst sind, eigenständig zu erlebende Kunst, die ästhetischen Sinn besitzt, auch wenn sie, der absoluten Vorschrift Augustins entsprechend nie nur

als Musik erlebt werden darf, sie ist funktionale Musik, weil sie ihr Leben als exemplarisch vergängliche Erscheinung nur durch das vertonte Wort haben kann, ihr Erleben an sich also — was durchaus möglich ist — ein Vergessen der Seele ihrer eigentlichen Stellung zu Gunsten niedrigerer Schönheit und damit Sünde bedeuten muß.

Musikalische Kunst aber ist sie dennoch und zwar ausdrücklich, sonst könnte die, für Augustins Denken folgerichtig so zu wertende³³⁴ Gefahr ja gar nicht bestehen. Warum soll man die Eigenheiten dieser Kunst nicht zu erfassen suchen dürfen, also nach der Schönheit fragen, die ihren letzten Sinn durch ihre Funktion, ihre Wirkung auf die Seelen aber den von Gott nach „unten“ wirkenden Gegebenheiten eben musikalischer Schönheit verdankt — schön ist diese Musik, das soll sie auch sein, nur kann diese Schönheit nicht als letzter und eigentlicher Zweck erlebt und verstanden werden, sie muß erlebt werden als Hinweis auf das Eigentliche, nur das Wort verleiht ihr Leben — ganz strikt verstanden! —, gibt ihr eine *anima* und entreißt sie so der in ihr ja sogar exemplarisch gegebenen Vergänglichkeit und „Unbeseeltheit“. Ob diese Schönheit richtig erlebt wird, liegt am Einzelnen.

Die demgegenüber etwas prosaische Frage nun, warum Regino bei beiden hier angesprochenen Int. eine, für ihn *abartige*, „Bitonalität“ sehen will, achter Ton am Anfang und vierter am Schluß, was natürlich nur auf Greg zu beziehen ist, ist angesichts der Initialgestalt der beiden hier betrachteten Int. *Deus dum* und *Accipite* für einmal nicht so schwer zu beantworten: Tatsächlich beginnen nicht nur, sondern verharren im Anfangsabschnitt beide Int. klar — und zwar als gemeinsames Merkmal beider Fassungen — mit dem Ton *G* in einer Umgebung, die ebenfalls den Initien des plagalen Tons IV, des achten Tons, nicht widerspricht. Das Ende auf *E* ist vom Anfang her gesehen also nicht vorauszusehen. Der Int. *Ad te levavi* beginnt mit dem Sprung *GD*; auch den Int. *Domine, ne longe* kann man hier anführen; zu nennen wären auch der Int. *Dum medium*; ein Initium, in dem der Ton *D* als Tiefstton eine Rolle spielt, nämlich die des Anfangstons, findet man in den Int. *Introduxit* und *Lux fulgebit*, die den Quartsprung allerdings melismatisch ausfüllen: *DFG G ...* Ein Beginn eines Int. im 8. Ton, in dem der Rahmen *D – G* wesentlich ist, gibt es also ausreichend häufig genug, daß Regino die Anfänge der hier betrachteten Int. als dem 8. Ton zugehörig klassifizieren konnte.

Die eigentlich wichtige Frage, ob Regino damit wenigstens ansatzweise und, wie auch immer genau zu bestimmen, intuitiv Melodien im Sinne einer *finalis* Struktur eingeordnet haben könnte, ist jedoch auch hier nicht entscheidbar, denn es gibt z. B. zwei Int. dieses

³³⁴Daß Augustins Gedankengänge in *De musica*, die sich nicht grundsätzlich von den auf ein anderes Objekt, nämlich die konkrete Musik der Liturgie, bezogenen Wertungen liturgischen Musikgebrauchs in den *confessiones* unterscheiden, daß hier nämlich eine echte Gefahr vorliegt, eben die des Geistes, sich an unter ihm stehender Schönheit als einer (scheinbar so erscheinenden) Schönheit an sich zu vergessen, auch heute noch von einiger Schwierigkeit zu sein scheinen, belegen neuere Beiträge, die doch tatsächlich versuchen, Augustin in das Schema von guter, „E-“, und schlechter, „U-“Musik, zu pressen, und ihn auch noch in einer in Hinblick auf Augustin geradezu unerträglichen Formulierung von einem *Kokettieren mit Puppensünden* freizusprechen versuchen. So naiv sollte man heute an Augustin doch lieber nicht herangehen; Liebhaber von „guter“ Hausmusik und ernster, großer Musik war Augustin nicht, er war Theologe und Philosoph, allerdings im Gegensatz zu vielen späteren von Musik innerlich wirklich ergriffen — man denke nur an die so klare Darlegung der Metrik und Rhythmik von Augustin; da dürfte die Frage spezifischer Kompetenz nicht mehr notwendig zu stellen sein.

Tons, die $G - D$ bzw. „umgekehrt“ $D - G$ als Anfangsneume verwenden. Natürlich kann man erwarten, daß schon dem *cantor* Regino, dem die rationale Theorie als konkret anwendbare Lehre nicht geläufig war, ein Bewußtsein für etwas wie die spezifische diatonisch intervallische Umgebung von Schlußtönen und diese als strukturelle Haupttöne besitzen konnte. Zu fragen ist also, ob etwa hinsichtlich der Gesamtgestalt der beiden Int. ein Fehlen des wesentlichen, finalen Tons zu Anfang in ausreichend deutlicher Weise bewußt war, nicht als skalisch rational definierter Ton, aber doch als wesentlicher Ton einer Melodie der betreffenden Tonart. Denn von da wäre das Urteil der „Bitonalität“ für die genannten Int. durch Regino eigentlich auch heute noch verständlich. Auch in Vergleich mit den gegenüber ihrer Vertretung durch Introitus häufigeren Communionen im 8. Ton wird deutlich, daß bei den beiden Int. *Accipite* und *Deus dum* keine klaren Initialformeln vorliegen; allein formelhaft, wie es, s. u. (im Index), Oddo als Merkmal der Tonartbestimmung durch „vorrationalen“ *cantores* kennt, kann Regino hier nicht vorgegangen sein.

Es bleibt nur der für einige³³⁵ Int. dieses Tons typische Ambitus des Initium, die Quart DG und natürlich die anschließende Rezitation auf dem Ton G , was die Zuordnung des Anfangs zu dieser *finalis* rechtfertigen kann: Also wird man folgern müssen, daß Reginos, ja eigenständig gefundene „falsche“ Tonartlichkeit des Initiums auch von etwas wie dem intervallischen Umfeld einer melodischen Wendung bestimmt gewesen sein muß; immerhin kann man also eine gewisse Abstraktheit der Bestimmung voraussetzen, was eigentlich zu erwarten ist, denn die Int. in Greg sind nicht (mehr?) von so großer Formelhaftigkeit wie die in AR³³⁶.

Und es zeigt sich auch (vgl. o., 7.3 auf Seite 591), daß Regino die Initialmelodik offenbar nicht richtig verstanden hat, er also bei der Tonartklassifikation nicht der Gesamtplanung folgt, vielleicht ein Hinweis auf erste formale Ansätze: In beiden genannten Int. *Deus dum* und *Accipite* findet sich eine klare „Ansteuerung“ der *finalis* durch Umspielung, das Ziel dieses „Auslassens“, GDE , ist die eigentliche *finalis*.

Besonders schön oder spannungsreich ist diese Wirkung zu Anfang des Int. *Accipite* genutzt: Zweimal wird durch den Sprung auf den Subton D der *finalis* E der eigentliche Tonraum abgesteckt, bevor der sehr schnelle und dynamische Aufstieg bis zu c kommt, dessen Höhepunkt dann auch herausgehoben wird; erst zu Ende des Abschnitts tritt die *finalis* auf, und dazu noch ziemlich überraschend, nämlich als Sprung, womit die Binnenkadenz durch einen „schnellen“ Sextfall gestaltet ist; dieses einmalige und auffällige Erscheinen des Schlußtons, nicht in einer richtigen Kadenzwendung, sondern unerwartet erreicht, macht deutlich, daß der Bogen noch weiter führt, denn erst der Schluß des anschließenden Binnen*alleluia* kadenziert tonartkorrekt mit klarer Kadenzwendung auf der *finalis*. Diese weitreichende Disposition, die der Leser sich an Hand des Melodiebeispiels klar machen möge, hat Regino offensichtlich nicht beachtet, seine Tonartbestimmung scheint nur sozusagen kleine Regionen

³³⁵Eine andere Initialform des 8. Tons findet man etwa im Int. *Invocavit*.

³³⁶Wäre nicht auch eine Interpretation (angeblich) formelhafter Initien gerade im Rahmen der Int. in dieser Weise möglich, daß man Wendungen nutzt oder, eventuell, behält, weil sie eine ästhetisch reizvolle Wirkung haben, jedoch nicht verbindlich sind, also verwandt oder nicht verwandt werden konnten. Hier scheint doch einige Freiheit geherrscht zu haben.

zu Anfang und zu Ende der jeweiligen Melodie in Betracht gezogen zu haben. Immerhin ist auch dies ein Hinweis darauf, daß selbst die noch weitgehend intuitive Theorie von Regino auf Formalismen beruhte.

Die moderne, d. h. mit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* rational definierte Tonalitätslehre, die schon ihrer strikten Rationalität wegen nicht aus Byzanz eingeführt worden sein kann³³⁷, hat sich von solchen Problemen völlig frei machen können: Wesentlich ist da die *finalis*, und die findet sich eben im Schlußton, so daß „Abweichungen“ von üblichen Initien der jeweiligen Tonart wie überhaupt die individuelle Melodiegestalt irrelevant für die Klassifikation sind. Reginos Problem stellt damit heute kein Problem mehr dar, es ist hier aber auch in Hinblick auf die überlieferte Gestalt der Melodien kein Problem der Interpretation von Reginos Vorstellungen.

7.4 Die Int. *Vocem iucunditatis* und *Omnis terra*; Formfragen im Choral

Diese beiden bereits erwähnten, oben genannten Int. weisen Formmerkmale in einer Weise auf, die ein eigenes Interesse erregen können, nicht nur, was die verschiedene Nutzung von Formeln in beiden Fassungen anbelangt. Deshalb seien die beiden Beispiele hier kurz, sozusagen aus der Reihe, angesprochen, auch weil der Int. *Vocem iucunditatis* in AR das Binnen*alleluia* mit der bekannten Formel vertont, nicht jedoch, wie bei vielen vorangehend zitierten Beispielen den Schlußruf. Dies könnte ein Hinweis vielleicht auf eine „Geschichte“ dieser Formel in AR — die kein Gegenstück in Greg zu besitzen scheint — sein, nämlich daß ihre Entstehung als Formel für Binnenrufe geschah, und erst später, in einer Art Angleichung dann auch gelegentlich für den Schlußruf Verwendung fand. Dies könnte, wie ebenfalls bereits angemerkt, auch der Grund dafür sein, daß die Formel als Schlußruf einen etwas anderen Schluß aufweist als die Binnenformel. Man wird auch den Anfang in AR (in *MMM II*) eher als Schreibfehler zur üblichen Wendung ansehen müssen, denn als bewußte Variante, zumal bei der Wiederholung die Wendung in der üblichen Form verwendet wird (die Neume über der zweiten Silbe lautet durchgehend *DGFE* und nicht *DFED* wie im zitierten Beispiel; Turcos Ausgabe, l. c., S. 115, gibt allerdings für *ROM 4* als Anfangswendung ebenfalls die Fassung von *MMM II*); die Schlußrufe finden sich in AR wieder im Int. *Iubilate Deo omnis*, der aber nun wieder, zum Ärger für strikte Formelsystematiker, eine andere Formel für das erste Binnen*alleluia* benutzt — auch in AR hat die Entscheidung für die Verwendung einer oder der anderen Formel im gar nicht so seltenen Fall von Alternativen kompositorische Bedeutung; vergleichbar ist der Int. *Iubilate* (in Greg 8. Ton) mit dem Int. *Vocem* in AR hinsichtlich der Aufwendigkeit der Binnenrufe gegenüber einer, vor allem in Vergleich zu Greg auffallenden und so zu bezeichnenden Armseligkeit der Vertonung der Schlußrufe (die beiden von Turco mitgeteilten Fassungen von AR weisen den *climacus cha* auf *annuntiate* auf, wogegen die

³³⁷Auch C. Floros weist nicht nach, daß der Ausdruck *finalis* ein byzantinisches Gegenstück besitzt; *finalis* ist ein lateinisches Wort — und wenn man davon etwas wissen will, könnte man Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen* lesen; wenn das zu schwierig sein sollte, könnte man sich z. B. an Hucbald wenden und da mal schauen, z. B. ed. Chartier, S. 200; darauf wird an anderer Stelle noch etwas ausführlicher eingegangen, denn das Auftreten des Begriffs *finalis* geschieht doch fast so wie das von Athene bei ihrer Geburt — ja, wie geschah denn das? Nun, darüber mag sich der Leser selbst informieren.

hier zitierte Fassung diese Neume auf die folgende Silbe *annuntiate* zieht, weshalb sie auch einen Rezitationston mehr haben muß, wenn dies ein Schreibfehler war, so wurde er doch sozusagen intern, nicht durch „Rückführung“, sondern durch andere Anpassung des Kontexts korrigiert):

Vo-cem iu-cun-di-ta-tis an-nun-ti-a-te,

et au-di-a-tur al-le-lu-ia:

nun-ti-a-te us-que ad extre-mum ter-rae:

li-be-ra-vit Do-mi-nus po-pu-lum su-um,

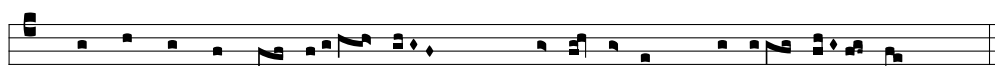
al-le-lu-ia al-le-lu-ia.

Die Wendung auf dem letzten *alleluia* findet man, wie angemerkt, in Greg u. a. auch im Int. *Repleatur*, AR verwendet als Abschluß eine Variante einer Schlußformel, die *E auth.*

und *E plag.* in AR gemeinsam haben³³⁸). Eine Verbindung zwischen der Melodie der abschließenden Rufe in beiden Versionen ist schon deshalb auszuschließen, weil das „Zitat“ bzw. die Formel der musikalisch auffallend aufwendigen Schlußwendung in Greg bereits auf *alleluia* beginnt, und zwar in ihrem markantesten Teil, und AR eine Formel offenbar für beide Schlußrufe nutzt (vgl. auch den Int. *Aqua sapientiae*, der in Greg im 7. Ton steht; in AR mit einer unterhaltsamen Wiederholung der Anfangswendung, vielleicht ein „bewegtes“ Rezitativ darbietet. Charakteristisch ist auch der tiefe Anfang von Greg. Die Notation der Überlieferungen in AR scheint auf „tonale“ Probleme zu verweisen). Grundsätzlich dürfte hier die Vermutung einer exzessiven Ornamentierung einer AR nahestehenden Schlußwendung durch bzw. in Greg nicht begründbar zu sein. Man wird auch hier in den Rufen „Stellen“ vermuten müssen, die der Veränderung, z. B. durch jeweils unabhängige Entscheidung über verwandte Formeln in beiden Fassungen noch mehr Raum gab als die „normalen“ Melodieverläufe. Vielleicht ist ein solcher höherer Grad an Veränderbarkeit solcher Rufe in beiden Fassungen auch verantwortlich für sekundäre Tonartswechsel. Der Umstand, daß der Anfang des 1. Schlußrufs in Greg eine Binnenwendung wiederholt, ist ein weiteres Indiz solcher — hier als mögliche Hypothese formuliert — größeren Freiheit der Vertonung von *alleluia* in Introitus. Darauf wurde bereits hingewiesen.

Eine so ausgeprägte Zweiteiligkeit ist nicht nur für Introitus so gewöhnlich, daß sie nicht gewisse Fragen aufgäbe: Zunächst wäre zu fragen, welche Bedeutung für den Choralstil

³³⁸Vgl. auch den Int. *Protexti*, der die gleiche Wendung für die Schlußrufe kennt, in der vorletzten Silbe aber die übliche, einen Ton „längere“ Schlußformel verwendet — hier wird man nicht von wesentlichem Unterschied sprechen können; von Interesse für die Beurteilung von Fehlern der Überlieferung oder Varianten in AR in der Form von *MMM II* ist der Anfang des zweitletzten *alleluia* im Int. *Venite benedicti* (aus der Lage auf der *finalis h* zurücktransponiert nach der *finalis E*, die Transposition kennen zwei der Fassungen von AR, während eine wenigstens zum Schluß „korrekt“, d. h. in Übereinstimmung mit Greg die *finalis G* wählt; es muß also irgendein „tonales“ Problem gegeben haben, s. Turco, l. c., S. 108):



ab o- ri- gi- ne mun- di al- le- lu- ia al- le- lu- a

Man kann fragen, ob der Unterschied zur Gestalt der Formel im Int. *Vocem iucunditatis* zufällig, falsche Überlieferung oder eine Anpassung an die vorausgehende Melodik ist; dasselbe kann man zu dem Ton auf der ersten Silbe des zweiten *alleluia* fragen — oder muß man solche Unterschiede, die ja notiert sind, als irrelevant einfach unbeachtet lassen?

Der Grund für die transponierte Schreibung (von AR) ergibt sich aus dem Umfang, *F G a h c d e*, der in „korrekter“ Lage den Ton *B* fordert. Greg reicht von *F – f*.

Für den Autor der Schlußbildung auf *G* (in AR) kann das Erreichen von *e* in den Schlußrufen nicht Grund gewesen sein, weil dieser Höchstton bereits vorher auftritt. Die einfachste Lösung erscheint eine mit dem ersten Schluß*alleluia* einsetzende Entscheidung für die *finalis G*, die den Verlauf der vorausgehenden Melodik in transponierter Notation als Vorgabe hat: Die Änderung kann als Versuch einer Ersetzung des in dieser transponierten Notation tatsächlich kaum verständlichen „unnatürlichen“ Schlusses auf *h* auf den nächstliegenden natürlichen auf *G* erklärt werden; man hätte hier also klar eine Reaktion auf eine notierte Fassung, nicht eine Niederschrift „nach dem Gehör“ vorliegen.

überhaupt solche formalen Entsprechungen haben, denn der Choral ist, in beiden Fassungen vergleichbar, hinsichtlich seiner Formbildung von solchen „Symmetrien“ nicht abhängig. Als wesentlichen Gestaltfaktor, sozusagen das ästhetische Gerüst der Gestaltbildung wird man die Dynamik der Bewegung im durch Gerüsttöne sozusagen vorgegebenen melodischen Raum ansehen dürfen; gestaltmäßige Regelmäßigkeit ist da nicht notwendig. Bei Textgleichheiten ergibt sich eine Parallelbildung durch musikalische „Reime“ bzw. „Assonanzen“ — diese einfache Terminologie sei erlaubt —, als rein musikalisches Gestaltmittel, also ohne textliche Anregung sind solche Bildungen immerhin auffällig, denn es handelt sich da nicht etwa um syntaktisch festgelegte Formeln, die, ob als Auswahl bzw. Alternative oder fixiert, an bestimmten Stellen verwendet werden können, sondern um nur musikalisch begründete Regelmäßigkeiten. Daß diese, gar nicht so seltenen Bildungen Vorstellungen über eine Unfähigkeit der ursprünglichen „Sänger“ des Chorals, musikalische Gestaltidentität wie heute denken zu können, wie dies wohl der in vielen Beiträgen ganz konkret vorgestellten mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft als Grundlage ihrer Einsichten in den Choral dient, recht deutlich zu widersprechen scheinen, also das „Dogma“ der strikten *oral tradition* Lehre, die Sänger hätten gar keine klaren eindeutigen musikalischen Gestalten, sondern nur variative, nie geklärte ad hoc Bildungen bilden können, also vielleicht methodisch doch nicht so zukunftssträchtig sein lassen, wurde bereits oben angesprochen.

Die zahlreichen „motivischen“ Verbindungen in der Melodie des Int. *Vocem* in Greg und fast nur in Greg lassen sich nur als musikalisch sinnvoll verstehen — und als sinnloses Gesänge wird man den Choral höchstens bei sehr hohem Grade an Unmusikalität empfinden können oder besser: müssen —, wenn man ihre jeweilige Identität als gewollte kompositorische Entscheidungen akzeptiert. Und dies gilt eben auch für die „große“ „Assonanz“, die die Melodie dieses Int. in zwei Teile trennt. Daß man geradezu von motivischer Arbeit sprechen kann, zeigt übrigens, um zunächst ein Beispiel anzuführen, in Greg die Wendung auf *annuntiate*, und auf dem folgenden Abschluß *et audiatur*, wobei die Wiederverwendung der Wendung auf *et audi*³³⁹ weiter unten auch nicht gerade gestaltmäßige Unklarheit des musikalischen Denkens von Seiten des Schöpfers dieser Melodie erschließen läßt.

Man könnte natürlich im Int. *Vocem* auf eine doch gemeinte textliche Parallelität schließen, muß allerdings beachten, daß vergleichbare Parallelitäten in sehr vielen genuinen Psalmversen deren poetisches Charakteristikum darstellen; im Int. *Omnis terra* schließlich wird eine entsprechende Deutung nur von gleichen Wörtern ausgehend unmöglich. Auch sagt *Vocum iucunditatis annuntiate* nicht so deutlich dasselbe wie *nuntiate usque ad extremum terrae*; daß die Form wesentlich musikalischer Natur ist, ist also nicht auszuschließen, ja wahrscheinlich, denn diese Adaption des Verses aus Iesaias, die nicht aus der Vulgata stammt (was hier nicht von Interesse ist; einige Fassungen der *Sextuplex* Hss. kennen nur zwei Schlußrufe), ist der üblichen psalmodischen Zweiteiligkeit analog gestaltet — nur diese unterscheidet sich von einer echten Zweiteiligkeit darin, daß das mediale Initium eigentlich nicht mit dem Hauptinitium identisch sein kann; der Komponist, und zwar der der Urfassung, hat hier

³³⁹AR weist hier eine Formel auf, die man, s. u., im Int. *Omnis terra* z. B. auf *et psallat tibi* und wieder auf *nomini tuo* findet — hier könnte man von einem textgezeugten auch musikalischen „Reim“ sprechen, für Greg ist eine Analogie dazu im letztzitierten Int. nicht möglich.

also eine Besonderheit erfunden, wenn er, entgegen der normalen Psalmodie musikalische Regelmäßigkeit einführt, die auch nicht restlos durch eventuelle Textvorgabe erklärbar ist: Die psalmodische Zweiteiligkeit hat keine Identität der jeweiligen Initien zur Folge.

Zum Verständnis solcher Bildungen in einer vorwiegend durch die Bezeichnung musikalischer Prosa beschreibbaren Umgebung kann ein Blick auf die zahlreichen bekannten Beispiele musikalischer „Reime“ bzw. „Assonanzen“, die in Verbindung mit textlichen Identitäten auftreten, nützlich sein. Der Choral — in beiden Fassungen — kennt keine typischen semantischen Bildungen, semantisch definierte Motive oder Konfigurationen, wie sie für das Madrigal und seit dem Madrigal typisch sind³⁴⁰. Daß in solchen Fällen, wie sie auch im Verlauf dieses Beitrags in ausreichender Zahl begegnet sind, um als mögliches, nicht notwendiges, Prinzip der Melodiebildung bewertet zu werden, eine Deutung nicht ganz einfach ist, ist vielleicht nicht immer bewußt: Soll die Gleichheit von Musik und Text an den betreffenden Stellen in der Komposition auf die textliche Identität zwischen diesen Stellen hinweisen, etwa so: Achtung, hier sind die Texte gleich, hier wird ebenfalls *eius* gebraucht? Was soll der Hörer mit einer solchen musikalischen „Auskunft“ eigentlich anfangen, oder was soll sich der Komponist in Bezug auf den Text an solchen Stellen eigentlich als zu Kommunizierendes gedacht haben — doch wohl keine Textausdeutung!

Wenn zweimal an verschiedenen Stellen im Text eines Int. das Wort *eius* auftritt, ist nicht leicht zu verstehen, was denn dann eigentlich die, zwangsläufig (im Fall eines entsprechenden musikalischen „Reims“) dadurch ausgelöste entsprechende Gleichheit der musikalischen Wendung in Bezug auf den Text „aussagen“ soll. Die textliche Gleichheit besteht an sich, daß die musikalische Gestalt dies nochmals bestätigen sollte, erscheint nicht gerade als plausible Erklärung des entsprechenden Kompositions- oder Entstehungsprozesses. Was hat ein Hörer der Musik davon, daß ihm diese die Gleichheit z. B. eines Wortes an verschiedenen Textstellen nochmals musikalisch unterbreitet werden soll, zumal ja bekanntlich kein statistisch zwingendes Prinzip vorliegt, ob eine solche textliche Gleichheit, sozusagen einen musikalischen „Reim“, eine musikalische Entsprechung auslöst, ist vom Hörer nicht voraussehbar, es gibt keine entsprechende kommunikative Konvention, denn die statistische Anzahl von Beispielen für solche musikalischen, textgezeugten „Reime“ ist ersichtlich nicht ausreichend für eine solche Annahme.

Und sozusagen umgekehrt gibt es ja Beispiele in ausreichender Zahl, daß musikalische

³⁴⁰Natürlich mag man daran glauben, bestimmte Wendungen träten, z. B. in AR, nur in Verbindung mit zweisilbigen Formen von pronominalen Wörtern auf, also *ego, suus, suo, eius* etc. So etwas kann man behaupten, wenn man weder beachtet, daß eine solche Formel auch transponiert auftritt, noch, was viel wichtiger ist, daß zweisilbige Wörter, die als Abschlüsse von Abschnitten auftreten können, zwangsläufig eine etwas beschränkte Auswahl darstellen müssen: Eine Zäsur nach *atque* oder *enim* und dgl. wird man auch bei eifriger Suche im biblischen Latein nicht gerade häufig finden können. Das Zusammentreffen von Formel und Worttyp ist in diesem Fall zwangsläufig; wesentlich ist nur die syntaktische Funktion. Man kann also die Vorstellung, bestimmte Motive, Floskeln oder Formeln seien im Choral auf das Auftreten bestimmter Worttypen hin komponiert oder aus der gemeinsamen Seele des so elusiven Wesens der so eindrucksvoll auftretenden *chant community* emaniert oder vielleicht auch ausgeschwitz worden, als zur Deutung des Chorals hochgradig unbrauchbar beiseite lassen.

„Reime“ etc. auch ohne textliche Vorgabe komponiert werden können³⁴¹, so daß man wohl grundsätzlich von einer möglichen rein musikalischen Gestaltungsweise sprechen kann.

Das Auftreten derartiger Regelmäßigkeiten oder „Symmetrieen“ innerhalb jeweils einer Melodie kann der Natur der choralischen Melodik, d. h. entsprechend deren „prosaischer“ Orientierung an der syntaktischen Gliederung der Texte³⁴² nie die Funktion eines den musikalischen Sinn oder die Einheitlichkeit einer ganzen Melodie allein konstruierenden Formprinzips erlangen — vielleicht kein Ergebnis unterbewußten Herzensergusses, sondern klare Reaktion auf das von Augustin grundsätzlich Vorgegebene, nämlich eine Reaktion auf die Forderung, daß die Gestalt der Musik nicht in dem Sinne autonom sein darf, daß sie gänzlich unabhängig vom Text nur auf eigenen Formprinzipien beruht³⁴³. Das Gerüst der Unterscheidung von initialen, rezitativischen oder wenigstens auf einer Lage verharrenden und kadentiell absteigenden Stellen, in Relation zur syntaktischen Struktur des Textes reicht als Formprinzip der liturgischen Melodien grundsätzlich aus; die meisten größeren Formeln z. B. sind einsetzbar in Bezug zu einer syntaktisch typischen Stelle, also für Abschlußbildung in Binnenzäsuren, für mediale Kadenzen, Initien u. ä.

Auch in dieser Hinsicht kommt den angesprochenen Regelmäßigkeiten eine Fähigkeit, eigenständig und an sich musikalische Form in weiterem Sinne, d. h. auf längere Abstände des Ablaufs hin dominant zu bestimmen, im Choral wohl nicht zu — dagegen stehen die Bildungen der *clausulae*, in denen die autonom musikalische Gestaltbildung, nicht nur als Ausfüllung eines Rahmens mehrstimmigen Satzes, sondern und insbesondere der Ablaufautomatik der Modalrhythmik und der motivischen Entsprechungen, auch als liturgisch nicht ganz problemlose Erscheinung³⁴⁴. Hier ist ein wesentliches Merkmal choralischer Einstimmigkeit zu

³⁴¹Natürlich kann man auch hier, zumal wenn man Musik nicht auch als eigenständige Kunst zu erleben imstande ist, tiefsinnige, ja man möchte fast sagen, tiefstsinigste semantische Erörterungen anstellen, wenn z. B. im zitierten Int. *Vocem* der Text *et audiat* gleich vertont wird mit *populum suum*, *alleluia* kann man ja auf die Relation von *audire* und *iubilus* hinweisen und tiefe theologische Verbindungen als vom Komponisten Gemeintes hineinlesen; die nicht ganz geringe Schwierigkeit, warum ausgerechnet nur *au-*, nicht aber *di-* und erst recht nicht *atur* nun mit *suum*, und *-di-* mit *al-* musikalisch in Korrespondenz gebracht wird, kann man dabei großzügig übergehen, wie dies in neueren Deutungen von Melodien der hl. Hildegard besonders bei Semantikerinnen beliebt ist, die mit der Musik selbst, als Musik offenbar gar nichts anzufangen wissen. Auch darauf, daß derartige Hineindeutungen methodisch zur Interpretation geistlicher Lieder des Mittelalters ungeeignet sind und nur mehr Phantasmagorien darstellen, wird im angesprochenen Beitrag des Verf. näher und endgültig eingegangen. Hier braucht darauf also keine Rücksicht mehr genommen zu werden. Auch hier wäre eine gewisse a priori Forderung nach methodischer Rationalität nicht so ganz unangemessen.

³⁴²Die natürlich je nach beabsichtigter, vor allem also gattungsabhängiger musikalischer Aufwendigkeit in dem Sinne variabel ist, daß also aus dem Text mehr an *incisiones* „herausgelesen“ werden (können), als syntaktisch eigentlich sinnvoll sind, die dann aber Grund oder Anlaß für die entsprechende melodische Beweglichkeit, größere Häufigkeit von Kadenzbewegungen etc. sein können. Manchmal kann bzw. muß dann eine Einheit von einem Wort oder zwei Wörtern einen syntaktischen Teil repräsentieren.

³⁴³Daß die Sänger der Zeit keine regelmäßigen Bildungen in Musik als Formmöglichkeit an sich gekannt haben könnten oder dürften, wäre angesichts der ja gegebenen „Ausnahmen“ vom Prosastil eine absurde Behauptung — und Tanz gab es sicher auch.

³⁴⁴Wie Verf. schon vor einiger Zeit bemerkt hat, wäre hierzu Johannes von Salisbury als Zeuge für die entsprechenden Wertung bzw. totale Abwertung der neuen Mehrstimmigkeit anzuführen.

suchen. Dies sind fast schon triviale Feststellungen zur Form der liturgischen Melodien, die hier nur zur adäquaten Bewertung der im Int. *Vocem iucunditatis* auftretenden „motivischen“ Beziehungen zusammengefaßt werden sollen: Man muß solche Parallelen innerhalb einer Melodie im Sinne von Ornamenten verstehen. Als Ornamente, die möglich, jedoch nicht verbindlich sind, sie tragen nicht die Struktur der Melodiegestalt. In gleicher Weise sollte man auch die Existenz von Formeln, also mehr oder weniger komplexer Wendungen, die z. T. in verbindlichem Kontext, also mit anderen formelhaften Situationen zusammen, in verschiedenen Melodien, eventuell auch in einer einzigen mehrfach, zu finden sind, nicht nur als Beweise für irgendwelche *oral tradition* Ursprünge, sondern auch als Zeichen von als schön empfundenen Melodieteilen, eben auch etwas wie „Motiven“ interpretieren. Schließlich war die Wahl einer Zusammenstellung gerade im antiphonalen Stil ja nicht zwingend. Z. B. gibt es in Greg auch andere Schlußmöglichkeiten als hier, die Schlußwendung auf *alleluia* ist in Greg eben nicht obligatorisch, man muß eine Auswahlmöglichkeit voraussetzen: Betrachtet man die in Greg öfter begegnende Wendung auf dem letzten *alleluia*, so fällt die Komplexität der Melodie auf der unbetonten Silbe *alleluia* auch hinsichtlich Sequenzbildung auf, zusammen mit dieser, auch an sich aufzutreten fähigen, Schlußwendung ergibt sich ein höchst aufwendiger Kadenzgang. Als Kernstück können wohl die beiden sequentiell — hier immer im Sinne melodischer Sequenz gebraucht — aufeinander bezogenen Gebilde mit Quilisma angesehen werden, es handelt sich um eine wirkungsvolle gestaltmäßig verfestigte Gestalt, eben in einer Art Sequenz, *ahcha h GahaG*³⁴⁵.

Die durch musikalische, weitreichende „Assonanz“ erzeugte Zweiteiligkeit ist wie gesagt trivialerweise kompatibel mit der Zweiteiligkeit des Textes, widerspricht aber eigentlich dem psalmodischen Prinzip, das gerade keine Gleichheit der Initien kennt. Wie ebenfalls bereits angesprochen scheint ein Versuch der Begründung dieser Form aus der besonderen Herkunft des Textes ebenfalls schwierig, denn zur Zweiteiligkeit, jedenfalls des 1. Teils, bringt die Wendung *liberavit ...*, als inhaltliche Begründung, einen zusätzlichen Textsinn hinein; immerhin liegt hier eine echte Besonderheit gegenüber einem üblichen Psalmvers vor; der hat meistens

³⁴⁵Die rhythmischen Unterschiede, die übrigens in St. Gallen die Notation der gleichen Partie im Int. *Repleatur* und im Int. *Vocem* bestimmen („lange“ Töne unterstrichen) *Repleatur: ahc hā h GahaG* gegenüber *Vocem: ahcha hG āh aG* (*h* zur Wiedergabe des Quilisma) zeigen als Varianten, daß „metrische“ Angaben nicht gegen die Interpretation melischer Sequenzen als solcher sprechen müssen (wenn in der jeweiligen Notenschrift rhythmische Zeichen gegeben sind, stammen die Zeichen für Länge wie auch für Kürze der so bezeichneten Töne aus der Metrik, auch wenn das Gemeinte mit Sicherheit keine metrische Rhythmik darstellt, ist doch das Bezeichnete metrisch):

Die Fähigkeit zur melischen Gestaltbildung ist nicht abhängig von der rhythmischen Gestalt. Diese kann als hinsichtlich der Melik in der Neumenschrift eindeutig sekundär zu Bezeichnendes auch Züge einer ausführungsmäßige, intuitive Empfindungen o. ä. wiedergebenden Vorstellung gehabt haben — eine eindeutige Gregorianische Rhythmik im Sinne eines metrischen Systems wie der Modalrhythmik ist aus den betreffenden Zeichen trivialerweise nicht zu entnehmen. Es mag auch sein, daß die rythmische Überlieferung (noch) nicht so fest und die Relation von Gemeintem zu Bezeichneten nicht so klar war, daß in diesem Teil der Notation nicht eventuell jeweils individuelle Empfindungen des Notators Ausdruck finden konnten; die melische Notation ist sicher älter und daher fester — daß die Sänger der Zeit der frühen St. Galler Neumenschrift unfähig gewesen sein sollten, auch rhythmisch Gestalt zu bilden, wäre eine absurde Vorstellung, denn rhythmisch (!) dichten konnten sie oder wenigstens ihre Zeitgenossen.

keine solchen Entsprechungen.

Denkbar wäre also, daß der Komponist die *A A B*- Folge des Inhalts in dieser Weise musikalisch umgesetzt hat. Dies aber bedeutet, daß grundsätzlich solche Formmöglichkeiten und Entsprechungen denkbar waren, daß also der Choralkomponist in beiden Fassungen „symmetrische“ Bildungen als mögliche Kompositionsmittel kannte, ohne daß dadurch etwa der „prosaische“ Stil jemals gänzlich aufgehoben werden konnte, zumal ja keine Verpflichtung zu solcher Form gegeben ist, d. h. die Musik nicht von einer der Modalrythmik analogen Fortschrittsautomatik bestimmt war. Damit aber ist wieder klar, daß die Komponisten musikalische Gestaltgleichheit notwendig als solche denken und auch „herstellen“ konnten. Als Interpretation des Textes, nicht hinsichtlich semantischer „Figuren“ und entsprechender Konventionen, sondern in einer einfachen Entsprechung — immer als mögliches, nicht notwendiges Mittel — von Gleichheit von Wörtern und musikalischen Wendungen begegnet dieses Mittel geradezu trivial, als eine Möglichkeit, aus der Struktur des Textes musikalische Gestaltung zu entwickeln, mit Sicherheit nicht zur Kundgabe: *Achtung, hier tritt ein gleiches Wort auf*, sondern eher naiv musikalisch als Anregung, einmal die Mittel der Gestaltkorrespondenz auch im Choral zu nutzen, eben als mögliches Ornament, als Möglichkeit einer Steigerung des musikalischen Aufwands durch Regelmäßigkeiten dieser Art.

Man hat dann auch die Frage nach stilistisch ästhetischen Eigenschaften solcher in das Gerüst der psalmodischen Form mit ihrer von der verschiedenen Interpretation der syntaktischen Struktur des jeweiligen Textes abhängigen Folge von initialen, kadentialen und verharrenden, dem Rezitativ nahestehenden Abschnitten etc. eingebrachten Regelmäßigkeiten zu interpretieren³⁴⁶ — sicher das, was mit wissenschaftlich rationaler Methodik letztlich nicht adäquat und vollständig zu erreichen ist, denn es liegen eben auch ästhetisch musikalische Gründe vor, ein „nur“ gesungener Text ist die Choralmelodik der wirklichen Lieder eben nicht, auch wenn Elemente des Rezitativs genutzt werden. Ohne dezidierten musikalischen Kunstcharakter des Chorals wären Augustins Probleme ja auch nicht existent.

Das den Ablauf in jedem Fall und als übergeordnete Ordnung auch die Gestalt einzelner Abschnitte garantierende Gerüst liegt in diesen Grundlagen; Guidos Betrachtungsweise sieht den musikalischen Ablauf als letztlich autonome Form, die ihren Sinn in der Relation der hierarchisch verschiedenen Teile und Teilchen und deren individueller Gestalt besitzt. Hier kann man tatsächlich fragen, ob Guido damit, in der Formlehre der Musik des 15. und 16. Kapitels des *Micrologus* nicht das Gregorianische Prinzip verlassen hat, und damit eigentlich gegen das Postulat von Augustin an jede erlaubte liturgische Musik verstößt, daß nämlich diese Musik, Kunst, die sie ist, in keinem Fall als sie selbst erlebt und ihren Sinn in sich allein haben darf bzw. kann.

Daß die Folge von Teilchen und deren Relation in den Gregorianischen Gattungen so gut wie nie ohne dieses Gerüst denkbar ist, daß ihr sozusagen höchster Sinn nicht (nur) in der

³⁴⁶Wobei zu beachten ist, daß die Art der syntaktischen Interpretation eines Textes des Chorals auch von der Gattung abhängig ist: Das Graduale benötigt mehr an Stellen, an denen musikalisch aufwendige Gestaltung möglich ist; man begegnet solchen „Zwangseinschnitten“ aber auch in den Int.

Form und Relation der konstituierenden Teile und Teilchen liegt, sondern in deren Bezug auf das hier verkürzt so genannte psalmodische Gerüst liegt, wird aus Guidos Worten nicht erkennbar. Betrachtet man — natürlich nicht in Bezug auf Guido — die musikhistorisch kaum relevant gewordenen Melodien der hl. Hildegard, fällt immerhin eine Entsprechung auf: Ein Bezug zu dieser grundlegenden Ordnungsstruktur der choralischen Melodien ist auch ihrer Melodik nicht (mehr) eigen — ohne daß daraus dann etwa eine motivisch bestimmte, autonom musikalische Form entstanden wäre (auf diese Probleme wird in dem genannten Beitrag des Verf. näher eingegangen, weil in einer neueren, höchstgepriesenen Arbeit zu dieser Musik Behauptungen von einer solchen Seltsamkeit aufgestellt werden, daß eine Warnung des wissenschaftlichen Publikums vor derartigen Merkwürdigkeiten schon wissenschaftsethische Verpflichtung sein dürfte).

Eine ihre Form durchgehend „selbstorganisierende“ Musik ist der Choral nicht, auch wenn man völlig übertriebene rhetorische Deutungen, die fast durchweg durch anachronistische Anwendung von selbstverständlich gewordenen Gewohnheiten im Umgang mit gewohnter Musik entstammen, nicht folgen kann, ist doch ein Bezug zur Textstruktur immer maßgeblich. Es handelt sich um den Bezug auf die syntaktische Struktur des vertonten Textes, wobei hinsichtlich der Entscheidung für Stellen von *incisiones* wie gesagt auch gattungsabhängig einige Freiheiten bestehen, für musikalischen Aufwand können auch einmal *incisiones* gesetzt werden, wo die Syntax des vertonten Textes keinen notwendigen Anlaß für eine solche Gliederung gibt. Ohne Bezug auf initiale, kadentielle u. a. solche Kategorien scheint eine Betrachtung von Choralmelodien unmöglich zu sein. Hier liegt die grundlegende oder übergeordnete Struktur, die als Formgerüst — eben mit stilistisch möglichen Varianten — die choralische Melodik bestimmt; motivische Regelmäßigkeiten, die es natürlich durchgehend gibt, sind daher nicht fähig zur Bildung rein musikalisch begründeter Relationen, sondern immer nur mögliche, die Gesamtstruktur vielleicht unterstützende zusätzliche Nutzungen musikalischer Formfaktoren. Die kompositorische Freiheit — in gewissem Umfang! — der Interpretation der syntaktischen Struktur ergibt sich leicht, wenn man an die Möglichkeiten der Generierung von mehr musikalischer Bewegung durch Interpunktionsmelismen und/oder kadentielle Bewegungen mit Hilfe der „Einbringung“ von *incisiones* denkt, deren Formen dann durchaus in Guidos Sinne aufeinander bezogen sein können. Nur ist ihre Folge, so frei die Bestimmung von Tonlagen bzw. jeweiligen Bewegungsräumen auch sein mag, zuletzt immer an die psalmodischen Schemata gebunden, die ein Mittel der musikalischen Bewältigung aller Arten von Prosatext bilden. Übrigens ist doch grundsätzlich zu fragen, warum und ob man den Choral immer als eine Art primitiver Musik ansehen muß, die so irgendwie aus irgendeiner Seele einer urtümlichen *chant community* erwachsen ist, und nicht als hochgradig kunstvolle, in Bezug auf die Postulate von Augustin auch liturgisch rational „gedachte“ und geplante Musik sehen darf; also nicht nur als, wie hier anzudeuten, musikalische Kunst, sondern auch als eine Kunst, die bestimmten liturgisch theologischen Vorgaben verpflichtet ist, und zwar in einer geistig nicht primitiven Weise. Soll man eine solche Betrachtung von vornherein ausschließen, nur um den Choral als Objekt von ethnomusikwissenschaftlichen

(Kaden) oder eben auch mit einer Mystik von *oral tradition* a priori Vorstellungen³⁴⁷ sehen zu können.

Guidos Modell des Sinns von Musik stellt somit sicher eine Überwindung (oder Aufhebung) der strikten Forderungen Augustinischen liturgischen Denkens an den Gesang der Liturgie dar, die als Folge auch der Rationalisierung des Chorals und der zentralen Umwandlung der Adrastschen Exemplifizierung der Elemente der Melik durch die der Grammatik auf Elemente des melischen Ablaufs gesehen werden muß³⁴⁸. Daß sie nicht direkt

³⁴⁷Damit soll natürlich das Problem der rein mündlichen Überlieferungsarten von Liedern, Texten und Wissen nicht negiert werden; es stellt aber ein anderes Problem dar, wenn ein der reflektorisch nun nicht gerade auf sehr einfachem Niveau stehenden Liturgie der katholischen Kirche zugeordneter Gesang nicht auch komponiert und liturgisch durchdacht gewesen sein darf, nur um mit *oral tradition* verbundenen Vor-Urteilen zur Anwendung zu verhelfen, insbesondere um allfallsige Unfähigkeit zu verdecken, den Choral als Musik verstehen zu können.

³⁴⁸**Zu Gliederung und Organum; Allerneuestes** Es ist schon beachtenswert, wenn C. Berkthold in seiner von Waeltners grundsätzlichen Erkenntnissen völlig unberührten (dessen Werk jetzt ja nicht mehr nur der musikhistorischen Kommission der Bayer. Akad. d. Wiss. vorgelegen haben dürfte, sondern dankenswerter Weise seit 2002 auch veröffentlicht greifbar ist), erneuten Darstellung der Organum Lehre (allein) der *Musica Enchiriadis*, tatsächlich bemerkt hat — was kaum zu übersehen ist —, daß dieser Text eine, nicht notwendig rigorose, aber wenigstens theoretisch geschlossene und umfassende Systematik von Gliederungsbegriffen einführt, ja daß er sogar bemerkt hat, daß das nach Vorgabe der *Musica Enchiriadis* von Waeltner so genannte *schweifende Organum* sein Schweifen, zumindest meistens, nach der Textgliederung richtet — allerdings, ohne daß gerade die *Musica Enchiriadis* diesen Faktor in ihre Darstellung des abschnittbildenden Organum einbezieht, sie spricht, das kann man nicht einfach so mal übersehen, genau wie Waeltner, und nicht zufällig, von einem *schweifenden Organum* und wendet die Gliederungsbegriffe, umgedeutet aus Adrasts formalistischen Vergleich, bei der Darstellung der Regeln des Organum eben nicht an!

Besonders deutlich wird dies in der Terminologie des *Pariser Traktats*, nämlich in dem großen Sequenzbeispiel, oder im *Kölner Traktat* — die verwenden die Gliederungsbegriffe zur Darstellung der Regeln; kein zufälliger Unterschied. Daß diese Gliederungssystematik historische Vorgaben hat, bemerkt Berkthold jedoch ebensowenig wie den Umstand, daß es dazu spezielle Literatur gibt, ja daß z. B. Verf. deshalb Waeltners, aus dem Text gerechtfertigten, Terminus durch den eines *abschnittbildenden Organums* „ersetzt“ hat, *Die Ausdifferenzierung des Organums im Liber enchiriadis de musica* in ed. M. Czernin, *Gedenkschrift f. W. Pass*, S. 296 ff. Die Vorstellung, daß die, ebenfalls der Tradition entstammenden Begriffe *arsis thesisque* nur in dieser Folge konstitutiv die Einheit eines *comma* konstituieren würden, ist falsch, denn natürlich weiß der Anonymus, daß *commata per arsin et thesin fiunt ...*, das ist jedoch keine konkrete, sondern eine allgemeine Formulierung, *sed alias simplici arsi et thesi vox in commate semel erigitur ac deponitur, alias sepius*, ed. Schmid, S. 22, 24: Daß der Aufstieg zuerst genannt wird, sozusagen die abstrakt alphabetische Anordnung, heißt doch nicht, daß es nicht Abschnitte geben könne, die erst fallen, dann steigen und so ein *comma* bilden, es können ja auch mehrere solche elementaren Bewegungen, von Guido als *motus* qualifiziert, der die *Musica Enchiriadis* richtig verstanden hat, zusammen ein *comma* bilden; ja schließt die Formulierung etwa aus, daß es *commata* geben könne, die nur aus einer *arsis* bestehen? Nein, denn das Abschnittsmaß ist der gemessene Ambitus, wie auch immer erreicht; vgl. Berkthold, ib., S. 298; vgl. auch Verf., *Musik als Unterhaltung*, II, Kap. IV, 7, S. 219 ff., wo auf die nun wirklich klare Darlegung sozusagen der eigentlichen Natur des abschnittbildenden Organum im *Kölner Traktat* hingewiesen wird, und in diesem Zusammenhang auf die Besonderheit der Darstellung der organalen Satzweise allein aus der Struktur des Tonsystems in der *Musica Enchiriadis* eingegangen wird. Das hat nämlich wertungsmäßige Bedeutung: Die Darstellung der *Musica Enchiriadis* ist ein bemerkenswerter, zukunftssträchtiger Versuch, eine musikalische Praxis — usuelle Hintergründe des abschnittbildenden Organum anzunehmen, dürfte kaum eine wirkliche Erkenntnis darstellen — als absolut, natürlich, ja

zur Zersetzung der liturgischen Wertung von Musik führt, daß also diese mit Augustins Forderung nicht mehr vollständig zu vereinbarende immanent, aus der Absolutsetzung der musikalischen Formfaktoren erwachsene autonome Sichtweise von Musik³⁴⁹, die nach Guidos Vorstellung ihren eigenen musikalischen Sinn wie ein, nicht aus dem, Text, und zwar wie ein poetischer, erfundener Text hat, wird in Verf. *Musik als Unterhaltung* näher belegt, ein Thema, das offenbar für die übliche Umgangsmusikwissenschaft auf zu hohem Niveau angesiedelt ist, so wichtig es auch für die kulturelle Bedeutung von Musik in der abendländischen Kultur ist.

Fragt man nun also (s. o., 7.4 auf Seite 618) nach dem ästhetischen Sinn, d. h. vielleicht ganz einfach nach der möglichen Wirkung der wesentlichen musikalischen „Assonanzen“ im darum *Divino nutu* gegeben „beweisen“ zu können (und zu sollen): Hier liegt die eigentliche Bedeutung der Theoriebildung gerade der *Musica Enchiriadis*, deren „Erklärung“ durch Vorstellungen, die aus musikethnologischer oder ähnlicher Hypothetik abgeleitet sind, von der gleichen Inkompetenz sind, wie entsprechende Gleichsetzungen von usueller „Umgangsmusik“ mit dem regulierten Choral der römischen Kirche.

Wer die Eigenart der Darstellung des abschnittbildenden Organum in der *Musica Enchiriadis* verstehen will, sollte entweder das Werk von Waeltner lesen, oder wenigstens alle Organallehren der *Dasia* „Gruppe“ beachten. Wer dies nicht tut, *vergift ... leicht, auch die anderen musikalischen Komponenten noch in Betracht zu ziehen, welche an sich die spezifische Ausdifferenzierung des Organums im Liber enchiriadis erst ausmachen.* ..., ib., S. 303: Auch Berkthold hat in seinem Alleingang, d. h. dem totalen Verzicht auf Kenntnisnahme der kompetenten Literatur nicht erkannt, daß und wie man, es sei betont, gerade, in der *Musica Enchiriadis* Darstellung und Dargestelltes zu unterscheiden und nicht zu vermengen hat — wäre es nicht auch ganz nützlich, einmal zu beachten, daß Guido, der sonst der *Musica Enchiriadis* da recht genau folgt, wo sie vernünftig vorgeht, das gleiche Organum ganz anders darstellt? Vielleicht wäre bei so komplexen und bedeutsamen Fragen ein behutsameres, ältere Erkenntnisse nicht völlig außer Betracht lassendes Vorgehen nicht ganz abwegig.

³⁴⁹Und hierin liegt die eminent wertungsgeschichtliche Bedeutung der Guidonischen Formenlehre — sie erklärt den Sinn von Melodien restlos durch die Gestalt der verschiedenen Teile und ihrer Relationen: Dies bedeutet eine Betrachtung von Musik nur als Musik; und man beachte: Auch Guidos seltsame Kompositionsschematik, aus den vorher, in mehrfacher Weise Tönen zugeordneten Silben, automatisch Melodien zu generieren, wird nicht etwa durch Bezug auf die, vor allem liturgische, Bedeutung des Worts für die Musik begründet, sondern als reiner Formalismus, ed. S. van Waesberghe, S. 197, 6: *Perpende igitur, quia sicut scribitur omne, quod dicitur, ita ad cantum redigitur omne, quod scribitur. Canitur igitur omne, quod dicitur, scriptura autem litteris figuratur. ... ex huiusdem litteris quinque tantum vocales sumamus, sine quibus nulla alia littera vel nec syllaba sonare probatur ...* Grund für das Schema der Komposition aus allem dessen, *quod scribitur*, ist dann, mit Hilfe der so schön klingenden Vokale, durch die *quotienscumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persaepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondentes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticae admiraris ...*, eine Art doppelter Harmonie: *Cui si musica simili responsione iungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris.* Dies ist ein etwas merkwürdiger, Guidos sonstiger Denkfähigkeit eigentlich widersprechender Anspruch eines reinen Formalismus, was hier jedoch nicht interessiert.

Was aber interessiert, ist der Umstand, daß nicht etwa die wie gesagt liturgische Bedeutung des Worts im Sinne Augustins, sondern allein seine klangliche Harmonie, und die seiner Zusammensetzungen — gemeint sind Reime, die auf der Schönheit des Zusammenklagens von Vokalen beruhen — die Begründung des Kompositionsschematismus begründen. Das ist von liturgischer Wertung her gesehen, Sünde — die Guido aber nicht mehr richtig einsehen kann; durchaus ein Verstoß gegen Augustins Forderung nach absolutem Ausschluß einer Existenz, ob beim Hörer oder „Erzeuger“, einer Musik an sich.

Int. *Vocem iucunditatis*, also der angesprochenen musikalischen Zweiteiligkeit, so wird besonders in Greg deutlich, daß die Gleichheit der Melodieanfänge auf *Vocem ...* und *nuntiate ...* geradezu motivischen Sinn haben dürfte: Charakteristikum der Wendung in Greg ist ein ziemlich rascher Aufstieg über eine Sept hinweg, die nur eine gegenläufige Ausgleichsbewegung, sonst nur aufsteigende Neumen und Tonwiederholung kennt — die Wirkung des Anfangsaufstiegs mit Quartsprung, ... *DGE EG Ga ac*, wird wohl jedermann erlebbar sein: *G* wird im Sprung erreicht, dann nochmals von einem etwas höheren Ton durch Sprung wiederholt etc.; eine Struktur, die schon für die Urfassung gültig gewesen sein muß, weil beide Fassungen so gestaltet sind — unabhängig davon, daß AR hier eine typische, häufig gebrauchte Initialformung nutzt.

Beim ersten Auftritt der Wendung steigt die Melodie, in Greg deutlich schneller als in AR, nur bis *c*, beim zweiten Mal aber bis *d*, und anschließend wird noch der, nur Greg eigene, Höchstton *e*, die Oktav der *finalis* erreicht. Die Identität der Gestalt des Aufstiegs kann also wie ein Maßstab wirken, ein Maßstab, der die erst beim zweiten Mal, im Abschnitt *nuntiate* erreichte absolute Höchstlage als solche besonders intensiv, eben durch „Durchlaufen“ des Weges, erleben läßt. Und auch hier geht Greg so schnell vor, daß genau an der Stelle, an der zu Anfang der dortige Höchstton *c* erreicht wird, nun der neue Höchstton *d* eintritt; die dadurch erreichte Wirkung kann man kaum überhören, sie ergibt sich zwingend aus der Wiederholung der Gestalt³⁵⁰.

³⁵⁰Den Unterschied, daß *Vocem* mit *salicus EEF*, *nuntiate* aber nur mit *pes EF* (in St. Gallen *pes quassus*) vertont wird, kann einmal als Hinweis darauf dienen, daß selbst so „kleine“ Unterschiede nicht einfach als irrelevant abgetan werden können, offenbar sind sie hier gewollt — die Musiker der Zeit waren, was auch kaum verwundert, wenn sie schon verschieden notiert haben, fähig, solche Unterschiede als solche zu erleben oder musikalisch zu denken; zum anderen, damit verbunden, ergibt sich natürlich auch die Frage, was denn ein solcher Unterschied bedeuten mag. Daß die Verschiedenheit der Neumen auf die Unterschiedlichkeit der textlichen Betonung zurückgeführt werden könne, daß also der *pressus* Anteil des *salicus* zu Anfang eine Reaktion auf *Vocem* gegenüber *annuntiate* darstellte, wäre ein möglicher Hinweis darauf, daß der Akzent in Greg auch als Druckakzent verstanden worden sein könnte — wenn der *pressus* bzw. sein Anteil im *salicus* wirklich einen Bezug zum Schalldruck, zur Lautstärke besitzt, was ja nicht beweisbar ist. Andererseits zeigt St. Gallen, daß seine Setzung eines *pes quassus* bei der Wiederholung auf *nuntiate* nicht notwendig Reaktion auf den Wortakzent, sondern Merkmal der Wendung sein kann — will man nicht einfach schon für die Zeit der Melodieentstehung etwas wie Akzentalternation voraussetzen, also ein Akzentschema, das *mhi est propositum* akzentuieren läßt. Nur ist ein solcher Schematismus oder Automatismus für den Choral als auch nur mögliches Prinzip nicht nachweisbar. Man wird also nicht umhin kommen, den kurzen zusätzlichen Ton *EEF* gegenüber *EF* am Anfang als Ausdruck einer tonalen „Betonung“ der *finalis* anzusehen, denn nur diese Funktion des Unterschieds läßt einen Sinn erkennen. Geklärt ist die Situation mit diesem Hinweis aber sicher noch nicht; die einfache Lösung, sie als von der Zeit unbemerkte und nicht bemerkbare Variante abzutun, erscheint aber auch nicht adäquat, denn es handelt sich ja um eine graphisch leicht erkennbare Verschiedenheit; warum sollte dieser Verschiedenheit der Zeichen und damit des Bezeichneten — es handelt sich ja nicht um eine graphische Alternative mit gleicher Bedeutung — nicht eine Verschiedenheit des Gemeinten entsprechen dürfen oder können? Darauf war hier hinzuweisen.

Daß Greg in wesentlich stärkerem Maße als AR von tonaler Ordnung bestimmt sein dürfte, ergibt sich hier auch am Schluß des Abschnitts *nuntiate ... terrae*, wo Greg die Schlußsilbe mit dem Strukturton *G* vertont, der dazu noch deutlich betont als Schlußton gestaltet ist, wogegen AR mit seinem auf *a* endenden *climacus* keinen solchen Effekt kennt, obwohl Greg wie AR den folgenden Abschnitt,

Daß eine derartige Konzeption sozusagen allgemein bereits Eigenschaft der Urfassung gewesen sein muß, zeigt AR, wo die gleiche übergeordnete Kontur zu finden ist, auch da wird der Höchstton zweimal erreicht, er liegt einen Ton tiefer als der Höchstton von Greg. Da wird der kontrastreich erreichte erste Höchstton nicht einfach wiederholt, sondern noch überboten, und zwar genau an der Stelle, an der („endlich“) auch AR seinen Höchstton erreicht!

Daß die Nutzung der angesprochenen musikalischen „Assonanz“ auf *Vocem ...* und *nuntiate ...* in AR die gleiche Wirkung haben könnte wie in Greg, ist nicht so leicht erlebbar: Die Formel ist identisch auch in dem Erreichen des ersten Höchsttons, *c*; gerade das, was in Greg die Relation der Tonlagen, der jeweils, „neumen“weise erreichten Höchsttöne so hervorhebt, fehlt, wie man sofort sieht, in AR: Der Höchstton von AR wird erst später in einem neuen, eigenen Anstieg erreicht, nämlich auf *que ad extremum*. Man sieht bzw. hört, daß Greg geradezu gezwungen war, diesen Höchstton noch zu steigern: Greg erreicht den Höchstton von AR bereits in bzw. mit der wiederholten Melodie, AR erst so viel später; Greg: *nuntiate usque ad extremum*, AR: *nuntiate usque ad extremum*. Greg allein nutzt die Wiederholung der klar initialen Melodie zur Darstellung der nun erreichten höheren Lage, deutlich auch durch Quartsprung; damit aber zwang, um den Effekt eines Höchsttons auch da zu wahren, wo er in AR, und damit wohl auch in der Urfassung erscheint, sozusagen die „Logik“ der Extrema Greg zu einer tonräumlichen „Überbietung“; und Greg verharret dann ja auch länger auf dem Hochtton *d* als Rahmenton einer Rezitation *hd* bzw. als Umspielung des Gerüsttons *c* — jedenfalls ließe sich so ästhetisch bzw. von der tonräumlichen Bewegungsdynamik als wesentlichem Effekt des musikalischen Ablaufs auch dieses Int. in Greg her gesehen der Unterschied zwischen AR und Greg an dieser Stelle als aktive Umgestaltung in Greg erklärbar machen; es gibt diese Möglichkeit, die trivialerweise nicht als Beweis gelten kann, aber doch wohl zu versuchen ist.

Natürlich kann auch in AR die Identität der Initien als Maßstab des nun erreichten neuen und absoluten Extremum beim Hören dienen, d. h. den Effekt eines noch deutlicheren, gestaltmäßig gestützten Erreichens des absoluten Höchsttons geben. Die angedeutete rigorose Ausnutzung der Melodiewiederholung zur Heraushebung der Wirkung des Erreichens der Höchstlage kennt aber nur Greg und dies in Zusammenhang mit einer weiteren Erweiterung des Umfangs. Dies ist eine individuelle Nutzung der Gestaltidentität, denn im Int. *Omnis terra* ist die Situation wieder anders trotz entsprechender Wiederholung (s. das Beispiel u.).

Auf die Frage nun nach der Relation beider Fassungen bezogen, ergeben sich weitere Fragen: AR verwendet eine Formel, die Greg in der Häufigkeit, in der sie da auftritt, nicht kennt. Andererseits sind die Verläufe deutlich parallel. Wie der Int. *Omnis terra* zeigt, kann AR vielleicht Formeln auch „gekürzt“ anwenden (da entspricht nur die Wiederholung der Formel, s. aber anschließend; ein Schreibfehler ist wegen der anschließenden Passage nicht einfach anzunehmen!), so daß eine Imitation von Greg durch Formelanwendung, wenn man unbedingt AR von Greg ableiten wollte, möglich gewesen wäre; der angesprochene

liberavit gemeinsam mit *G* beginnen, was übrigens in Greg zu einer weiteren Hervorhebung dieses Tons führt.

Unterschied spricht jedoch deutlich gegen eine solche Ableitung.

„Umgekehrt“ könnte man sich sicher eine entsprechende „Verschärfung“ der Wirkung durch die angedeutete Änderung einer AR nächststehenden Form vorstellen. Dies muß zur Frage führen, warum Greg dann nicht in anderen Int. die gleiche Formel verwendet, also die erwähnte Initialformel des Int. *Vocem*: Die Gleichheit der betreffenden Formel im Int. *Omnis* ist in AR eindeutig (bis auf den angesprochenen kleinen Unterschied zu Anfang). Da kennt zwar auch Greg die Wiederholung, nicht aber die Wendung des Int. *Vocem* — andererseits ist wie gesagt die Gestalt auch dieser initialen Melodie in Greg, also im Int. *Omnis*, jedenfalls zu Anfang der von AR eindeutig verwandt.

Weist damit Greg auf eine ältere, weniger „verformelte“ Fassung, oder hat Greg eine Aversion gegen zu häufige Verwendung identischer Formeln? Die Antwort ist sicher nicht so einfach, wie eine a priori Entscheidung dies vorgeben kann, denn einmal verwendet Greg natürlich auch häufig genug eine markante Wendung identisch, z. B. im Fall des großen Sprungs des Initiums im 1. Ton, zum andern aber ist die Annahme einer vielfältigen, insgesamt aber vergleichbaren Anzahl von Initien in der Urfassung, die erst in AR zu einer Formel sozusagen verallgemeinert worden sein sollen, auch nicht so überzeugend: Wie soll man sich einen solchen Prozeß der Bildung einer Art gestaltmäßigen Durchschnitts in oder durch AR eigentlich vorstellen. Daß sekundär in AR durchaus mehr Introitus mit dieser Initialformel versehen worden sein können, daß also andere einfach ersetzt wurden, ist natürlich denkbar, zwingt aber nicht dazu, deshalb ausgerechnet Greg als Vorform von AR zu postulieren; dies macht schon aus stilistischen Gründen einige Mühe³⁵¹.

Daß auch die Möglichkeit einer Individualisierung nicht ausgeschlossen werden kann, womit nicht gesagt ist, daß dies hier so gewesen sein müßte, wird aus den anderen, in Greg im Int. *Vocem* sich geradezu häufenden Melodiewiederholungen erkennbar, die AR nicht kennt — also wohl auch nicht übernehmen konnte, denn warum sollte es dies bei einer (angeblichen) Abstammung aus Greg nicht tun? Wiederholungen kennt auch AR in großem Ausmaß. Man kann nur darauf schließen, daß der Komponist oder Redaktor von Greg hier einer An-

³⁵¹Denkbar wäre sicher im Rahmen strikter *oral tradition* Lehre von der grundsätzlichen, der schriftlichen Überlieferung so dezidiert widersprechenden, Variabilität der Melodien in „ursprünglicher“ Zeit eine sehr einfache Lösung des Problems: Dann müßte man die Urfassung als eine solche variable, chamäleonhafte Erscheinung bestimmen, aus der die beiden erhaltenen Fassungen aus irgendwelchen Gründen der Veränderung des musikalischen Denkens, vielleicht ja aus reinem Mutwillen, dann doch nur (jeweils) eine eindeutige Gestalt gemacht haben (mit Schreibfehlern und Überlieferungsversehen). Nur, woher soll dann der so plötzliche Gesinnungswandel weg von der doch so typischen Variabilität gekommen sein, woher dann überhaupt das doch recht mühevoll Vergnügen einer schriftlichen Fixierung des ganzen Corpus an Melodien, warum, kann man nur verzweifelt fragen, wenn nicht einer der musikwissenschaftlichen Denker über musikalisches Denken hier eine eindeutige Antwort geben kann; wie die aussehen könnte, wurde unter Hinweis auf die v. Ficker Epigone bereits kurz angemerkt, daß nämlich die so harmonisch, pentatonischen und lurenblasenden Angehörigen „des“ Nordens — ausgenommen natürlich und ausgerechnet die Langobarden und andere „Zuwanderer“ aus „dem“ Norden in „den“ Süden — plötzlich so gestalthaft fest gehört und musikalisch gedacht haben, daß nichts mehr übrigblieb als die Fixierung der so „südlisch“ durch Vagheit und Variabilität geprägten Sänger „des“ Südens; so jedenfalls müßte man nach einer neueren Wiederbelebung der uralten Vorstellungen z. B. durch Morent schließen, auf dessen bedeutsamen Beitrag an anderer Stelle, leider etwas kritisch eingegangen werden muß.

regung der angesprochenen großen musikalischen „Assonanz“ gefolgt sein könnte. Auf einige Beispiele wurde bereits oben hingewiesen: Die erste wiederholte Wendung ist zudem noch ein Beispiel für diatonische Verschiebung³⁵² bzw. Transposition, die *Musica Enchiriadis* hat dieses Prinzip als nicht zum ersten Mal erkannt, sie hat es als Möglichkeit bekanntes Prinzip rationalisiert und zur rationalen Darstellung der Unterschiede der Tonarten genutzt (ed. H. Schmid, S. 14 f., insbesondere die Formulierung: *Hae quattuor descriptiunculae, dum solo ab invicem semitonio vel tono, i. e. armonico spacio distant, eo solo a genere in genus singulae transponuntur*, ib., S. 15, 15; der Terminus der *Transposition* stellt sich übrigens damit ganz geläufig ein: Es handelt sich um das Prinzip der Translationsinvarianz von melischen Gestalten, die essentiell die raumanaloge Struktur melischen Hörens ausmacht — was von den vielen, die gar so Sinniges zum Thema *Musik und Raum* alles geredet haben, nicht beachtet wurde, obwohl es schon von M. Jammer da Einiges zu lesen gibt, wenn man nicht Verf. zur Kenntnis nehmen will; auf die Seltsamkeit einer völlig von Strukturmerkmalen freien, ungreifbaren Verwendung des Wortes *Raum* in Bezug auf Musik durch K. Niemöller ist an anderer Stelle, leider, einzugehen).

Im betrachteten Int. *Vocem iucunditatis* entsprechen sich in diesem Sinne und ausführlich genug, um Einwände auszuschließen, die Vertonung von *annuntiate* und der nächste Schluß *et audiat*, und zwar transponiert um einen Ton nach unten: Die gleiche Kadenzwendung endet zuerst auf der Tonika, dann auf deren Subton *D*. Wenn das folgende *alleluia* — in beiden Fassungen sind die Schlußtöne auf *audiat* und *alleluia* gleich, davor nicht —, auf der Tonika endet, wie, nur in Greg *annuntiate*, dann liegt die Vermutung nicht weit, daß

³⁵²Auf echte, affine, Transpositionen und diatonische Verschiebungen in AR macht E. Nowacki aufmerksam, *The Melodies of the Old Roman Mass Proper* in ed. S. Gallagher, J. Haar et al., *Western Plainchant in the First Millennium ...*, In memory of J. W. McKinnon, Aldershot 2002, S. 320 ff.; ob man daraus unbedingt Folgerungen zu irgendeinem, trichordalem oder sonstigem Aufbau des — seit der Notierung trivialerweise auch in AR rationalen — Tonsystems aus Terzen, Quinten oder sonst irgendetwas erschließen soll und nicht nur einfach Diatonik, dürfte erörterungswert sein: Daß man nicht einfach die theoretische *species* Lehre mit ihrer notwendigen Nutzung von Quart- und Quint*species* (als konstitutiven Elementen der Oktavgattungen) als für den Choral nicht relevant nachweisen kann, um irgendwelche andere, aber vergleichbaren Strukturen zu finden, dürfte klar sein — feststehend sind doch vor allem Tonabstände, die die Relationen von *tuba* und *finalis* u. dgl. natürlich in diatonischen Kontexten bestimmen. Daß in der Überlieferung von AR die Differenzierung der beiden alternativen Tetrachorde, d. h. natürlich eigentlich nur *b/h*, nicht gerade zufriedenstellend ist, läßt die intervallische Gleichheit von parallelen Motiven, also die eventuelle Ergänzung von *b* ziemlich sicher sein — man kann daraus schließen, daß das, intuitiv zugrunde liegende Tonsystem eben nicht streng diatonisch war; die *species* Lehren jedenfalls können natürlich nicht als Strukturangaben für die — Gregorianischen — Melodien gesehen werden. Etwa das System der *Musica Enchiriadis* als das System der Gregorianik anzusetzen, müßte man schon vom Choral gar nichts verstehen.

Ganz ohne diatonische Verschiebungen scheint man allerdings auch in AR nicht auskommen zu können: Nowacki macht, ib., S. 326 f., auf die Wiederholung einer der häufigen Schlußformeln der Int. des *E plag.* im Int. *Hodie sciētis* aufmerksam (Greg ist anders), wobei der erste Einsatz der Wendung, *salvabit nos* die Weiterführung der Melodie sozusagen *ouvert-clos*-mäßig komponiert. Die gleiche Wendung findet man in den Int. dieser Tonart in AR als Vollkadenz häufig, seltener im Inneren wiederholt, also als „Reimbildung“, da allerdings im Int. *Dicit Dominus: Sermones* einmal auch diatonisch verschoben, statt ...*G FaGFGFE* findet man ...*F EGF EFED*; hier wird man nicht an echte Transposition denken können.

Greg hier tonal komponiert hat. Aber auch, daß Greg hier den „falschen“ Schluß zwischen *annuntiate* und eben *alleluia* auch gestaltmäßig hat hervorheben wollen: Die Transposition der gleichen Gestalt, immerhin acht Töne in drei Neumen, läßt die „Ausweichung“ ganz natürlich besonders eindrucksvoll erleben (oder sehen, wenn man Mühe hat, so etwas zu hören).

In Greg — und dies wieder in deutlichem Unterschied zu AR — kommen beiden Schlüsse auch noch von der gleichen hohen Lage aus. Diese hätten gestalthaft allerdings kaum angenähert hätte werden können; das ergibt sich aus der jeweiligen Länge der Abschnitte, *Vocem ... annuntiate* gegenüber *et audiatur*. Die Wendung, die allein Greg zur Erreichung des bisherigen Höchsttons *c* verwendet, ist — von ihrer Wiederverwendung zunächst abgesehen — dadurch charakterisiert, daß sie den klar initialen Aufstieg sehr schnell durchführt, von der Tonika aus gibt es eine einzige Tonwiederholung als „Ausgleich“, keine „Gegenbewegung“, die folgt nach Erreichen des Höchsttons ebenfalls auffällig durch Quartsprung nach unten (wieder ohne ausgleichende „Gegenbewegung“). Der Effekt ist klar, *et audiatur* wird als vollgültiger Abschnitt auch sozusagen vollständig, mit Initium und Kadenz behandelt, und gleicht damit, von der Ausdehnung abgesehen, ganz dem vorausgehenden, zwangsläufig längeren Abschnitt; es entsteht tonal eine dreiteilige Folge, mit einer „falschen“ Binnenkadenzm eben nicht auf der Tonika, wobei die ersten beiden Abschnitte „reim“mäßig verbunden sind, gleichzeitig aber ein tonaler „Umweg“ gegangen wird, der erst mit dem Binnen*alleluia* „aufgelöst“ wird — die beabsichtigten Effekte und ihre gegenseitige Relation sind kaum zu bestreiten; und warum eigentlich sollte ein Gregorianischer Komponist nicht auch solche musikalischen Effekte gewollt haben können (oder dürfen)? Hier liegt eine geplante, auch mit gestaltmäßigen, „motivischen“, Mitteln arbeitende Disposition der Teile vor, die man nicht als zufälliges Gerinnen einer nur im Entstehen jeweils für das eine Mal zur Form „verfestigten“ Platonischen Idee oder Schellingschen Breis einer oder der Melodie sehen kann.

Vergleicht man AR, fällt nicht nur das Fehlen der motivischen³⁵³ Regelmäßigkeiten, sondern auch eine andere Bewegungsart auf. Dabei sind die Konturen, sozusagen die *envelope*, vergleichbar: Die Kadenz auf *annuntiate* fällt wie in Greg, nur geschieht die Abwärtsbewegung in typischer skalischer Manier, ohne einen einzigen Sprung mit Anhalten auf „Trillerfigur“. Daß der Schlußton von AR *F* und nicht die *finalis E* wie in Greg ist, muß nicht notwendig grundsätzlichen Unterschied bedeuten, AR könnte hier wie vielleicht häufig eine Überbindung der eigentlichen Kadenz meinen — eine solche Interpretation ist nicht sicher, sicher ist, daß Greg den Schluß dezidiert auf *E* will, denn daran hängt die Disposition der folgenden Teile. Greg gestaltet die Kadenz nicht nur als musikalischen „Reim“ in Bezug zum nächsten Abschnitt, sondern auch anderes, nämlich recht ausgeprägt mit Sprüngen, die die einzelnen konstituierenden *syllabae* oder *neumae* gestaltmäßig in ihrer jeweiligen Relation als Formteile, in Guidos Sinn, sozusagen „erkennbarer“ erleben läßt.

Für den folgenden Abschnitt *et audiatur* fehlt in AR ein echtes Initium, was selbst an Anfängen von Introitus nicht selten ein Charakteristikum von AR gegenüber Greg ist. AR

³⁵³Und warum sollte man eine *neuma*, die ersichtlich musikalische Zusammenhänge über die Relation von Richtung oder Lage zwischen einzelnen *neumae* hinaus schafft, nicht als *Motiv* bezeichnen?

verharrt, mit Verzierung auf der Lage *a/G*, um dann, ebenfalls in markanten Neumen geformt, in die Kadenz zu gehen, hier gleich Greg auf *D* (wie bereits angesprochen handelt es sich bei der Wendung in AR auf *audiatur* um eine geläufige Formel, die für solche Kadenzbildungen zur Verfügung steht, also auch jeweils im Kontext und in ihrer Gestalt ästhetisch zu bewerten ist — der Komponist oder die Herzensemanation der *chant community* hat sich an dieser Stelle ja für den Einsatz der betreffenden Formel entschieden, kaum ein zufälliger Akt).

Greg gestaltet wie gesagt den Abschnitt *et audiatur* als melisches Pendant zum vorausgehenden Teil, was durch den musikalischen „Reim“ der transponierten Wendung auf *audiatur* noch verstärkt wird. Daß man hier eine redaktionell kompositorische Umgestaltung der Vorgabe von AR eher annehmen könnte als den „umgekehrten“ Weg, ist offensichtlich³⁵⁴; die Form in Greg ist sozusagen in höherem Grad von Formfaktoren bestimmt als die in AR. Zu beachten ist auch die gegenüber der stärkeren Melismatik in AR größere Zurückhaltung von Greg.

Dies wird in dem bereits mehrfach angesprochenen Unterschied der Setzung des Binnen-*alleluia* deutlich: AR verwendet die bekannte recht aufwendige Formel, die in reicher Bewegung, hier auch einmal mit Sprung nach unten (zwischen *alle-* und *alleluia*) den Binnenruf heraushebt³⁵⁵. Entsprechend sind die Schlußrufe in AR extrem zurückhaltend, wogegen nun Greg fast schon den Gattungsstil verändert zum responsorialen Stil. Für Greg ist also fast durchgehend das drei oder zweiteilige Ensemble der Schlußrufe Anlaß für musikalische Aufwendigkeit, eine Steigerung zum oder am Schluß, wogegen AR einem gegensätzlichen, den Binnenruf musikalisch aufwendig gestaltenden Formprinzip verpflichtet ist — daß auch hier Ausnahmen bestehen, wurde bereits festgestellt; man kann solche Stilmerkmale wohl nur als Tendenzen ansprechen³⁵⁶.

Von Interesse ist nun, daß — was AR schon seiner Formelverwendung wegen nicht „übernehmen“ kann — die initiale Wendung auf *et audiatur* nochmals übernommen wird, nur seltsamerweise nicht in entsprechender syntaktischer Verteilung: Man findet die Wendung wieder auf *populum suum, alleluia*; ein etwas merkwürdiges Ergebnis — die Schlußwendung

³⁵⁴Womit jedoch keinesfalls die These einer direkten Abstammung von Greg aus AR vertreten werden soll; die Lösung der Setzung einer gemeinsamen Urform scheint als Hypothese die Probleme der so verschiedenartigen Unterschiede zwischen beiden Fassungen einfacher bewältigen zu lassen.

³⁵⁵Ob man auch hier von einer Sequenz von *torculi* sprechen kann, ist deshalb nicht ganz leicht zu sagen, weil die Notation an dieser Stelle nicht immer eindeutig ist, die zweite im Notenbeispiel als *torculus* „normalisiert“ übertragene Neume *GaG* tritt auch in anderer Notation in AR auf. Dies könnte wenigstens entstehungsmäßig eventueoo bedeuten, daß ursprünglich keine solche Sequenz gemeint gewesen sein muß. Daß sie es aber gewesen sein kann, ist klar, Und warum sollte es eigentlich solche Bildungsmöglichkeiten denn auch nicht schon in der Urfassung gegeben haben, erst recht dann in den eigenen Entwicklungen von AR, wie in Greg? In Greg scheinen entsprechende Beispiele aber häufiger verwendet worden zu sein, was statistisch noch abzusichern wäre.

³⁵⁶Vgl. auch den Int. *Caritas Dei*, der diese Tendenz deutlich zeigt, auch wenn Greg nicht die Aufwendigkeit zeigt wie im Int. *Vocem*, die Beweglichkeit ist auch hier beachtlich. Die Tendenz ist immerhin so deutlich, daß man auch aus diesem Beispiel ein Argument gegen die Thesen einer jeweiligen direkten Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von jeweils der anderen sehen kann; man muß wohl, im Kontext der sonstigen Beobachtungen von zwei sehr eigenständigen Weiterentwicklungen einer gemeinsamen Vorgabe sprechen.

et audiat wird vom ersten Schlußruf nicht wiederholt, nur das Initium erscheint wieder.

Rein musikalisch läßt sich das jedoch als eine sinnvolle Formentscheidung betrachten: Der Komponist will auf dem ersten *alleluia* den wesentlichen Tonraum durchlaufen, der erste Schlußruf ist bewegungsmäßig auf „kurzem“ Zeitraum durch einen großen Umfang bestimmt mit tonal der gleichen Disposition: Auf *audiat* *alleluia* finden sich als Schlußtöne genau die, die auch die beiden Schlußrufe bestimmen. Dazu ist gerade die initiale Bewegung von *et audiat* hervorragend geeignet: Wie bereits bemerkt, leistet sie einen sehr schnellen Aufstieg zum Spitzenton.

Der Abschnitt davor, *liberavit Dominus populum* ist gekennzeichnet durch Initium von *G* aus, Rezitation auf *c* und abschließende Rezitation auf *G*, was der Disposition von AR genau entspricht (sogar einschließlich des Melismas auf der betonten Silbe *populum*). Man hat eine Bildung der zunächst hohen Rezitation, der dann, als Kadenzvorbereitung eine längere Rezitation auf der tieferen *tuba*, hier *G* folgt; AR schließt diesen Abschnitt mit regelhafter Kadenz auf *D*, die beiden anschließenden Rufe beide auf *E*; auch hier ist Greg etwas aufwendiger (das hier so genannte *ouvert-clos*-Prinzip kennen wohl beide Fassungen — gerade in der Nutzung solcher Effekte unterscheiden sich aber die Fassungen nicht selten).

Greg entspricht AR nicht, das die einfachste Bildung hat, also hier wohl der ursprünglichen Fassung näher als Greg stehen dürfte, das zudem eine musikalische „Assonanz“ setzt. Greg setzt den Anfang der eindeutig initialen Wendung auf *populum suum* unter Hinzufügung einer Tonwiederholung auf *suum*, zerstört also die syntaktische Gliederung deutlich, denn *suum, alleluia* gehört nicht zusammen, sondern *populum suum* bildet eine syntaktische Einheit mit dem vorangehenden Satzteil. Warum setzt also der Komponist die initiale Wendung nicht erst auf *alleluia*? Und warum sollte man solche Fragen bei Gregorianischen Melodien nicht stellen dürfen, ja sollen, nur weil dies dem Gregorianischen Choral die „Würde“ einer so und nicht anders gewollten Musik verleihe?

Es könnte sein, daß man einen Grund dafür finden kann — die Silbenzahl, die ja auch noch den Abstieg nach *D*, „tragen“ muß, wäre durch die Formel ausdehnungsmäßig sozusagen überfordert; genau die Formel, die der Komponist (oder auch das Autorenkollektiv der *chant community*) aber die Wendung in ihrer dynamischen Besonderheit unbedingt anwenden will. Daß er eine spezifische textliche Verbundenheit von *suum, alle* zu *et audi-* genutzt hätte, wird man wohl nur im Falle extrem einseitiger semantisch theologischer Sichtbehinderung behaupten können. Und daß der Komponist unbedingt eine schnelle Anbindung des *alleluia* an den Schlußsatz beabsichtigt habe, wird man auch nicht so einfach behaupten können: Das Binnen*alleluia* hätte eine solche Anbindung wesentlich sinnvoller gemacht. Außerdem lassen alle sonst hier betrachteten Beispiele für die Rufe deutlich erkennen, daß kompositorisch durchweg eine Selbständigkeit, stilistisch zum Ende in Greg sogar eine Hervorhebung gemeint ist.

Man muß also wohl den nicht völlig überraschenden Befund konstatieren, daß der Komponist³⁵⁷ hier der Musik das Übergewicht über das Prinzip der Beachtung syntaktischer

³⁵⁷Und solche nicht formelhaft erklärbaren Formbildungen lassen doch keine andere Deutung zu als die der individuellen Entscheidung eines Komponisten. Denn die Setzung des neuerdings bei einem

Strukturen gegeben hat, daß ihm die musikalische Erscheinung schon des ersten Schlußbrufes als neuer Höhepunkt, von tief unten erreicht und um so „strahlender“ (in assoziativer Umschreibung des musikalischen Effekts!) wichtiger war als eine korrekte Prinzipientreue der Textbeachtung. Man wird darüber in striktem Denken an Augustin vielleicht doch den Kopf schütteln müssen, kann aber dennoch einen Trost — was die liturgische Korrektheit des Komponisten anbetrifft — daraus ziehen, daß ihn die Freude so überwältigt hat, daß er den eigentlichen Text der *vox articulata* nicht mehr sagen konnte und sozusagen verfrüht in das *alleluia* geriet. Man muß eine solche Deutung nicht notwendig als sekundäre Überinterpretation ansehen oder darin einen katholischen Hyperrigorismus sehen müssen³⁵⁸, denn das Postulat von Augustin an die Musik der Liturgie, die einzige von der menschlichen Würde her zulässige Verwendung von Musik, war durchweg geläufig. Deshalb kann man einen solchen, ja auch sonst in Choralmelodien nicht gänzlich unbekanntem, Verstoß gegen das Grundprinzip der Vertonung prosaischer Texte durch die liturgischen Melodien, also die strikte Beachtung wenigstens der wesentlichen syntaktischen *incisiones* nicht gänzlich ohne Versuch einer Erklärung auf der Basis dieser Lehre lassen; man muß ihn im Licht einer solchen adäquaten Relation zur Textsyntax zu sehen und vielleicht auch zu verstehen suchen³⁵⁹.

der großen Denker über musikalisches Denken so beliebten Autorenkollektivs oder noch schwammiger einer *chant community* als Erzeuger derartiger individueller Formen erscheint zu quallenhaft, um einen Hinweis auf die Entstehung überhaupt einer musikalischen Form geben zu können. Musik als „kommunikatives Systems“ ist, wenigstens in vernünftigen Zeiten, trivialerweise auf eine die spezifischen Konventionen tragende Gemeinschaft angewiesen, nämlich solange sie nicht Folgen nur von (höchstens durch beliebig behauptete Assoziationen „angereicherten“) Klangreizen ohne Anspruch auf etwas wie höhere Gestaltebenen darbietet, sondern neben sinnlicher Reizfolge auch verstehbare Muster bietet; im Falle des Chorals sind dies die übergeordneten Gerüste in ihrem Bezug auf die Syntax, die tonalen Bezüge innerhalb von Melodien, aber auch die hier betrachteten Gestalten von *neumae* und ihrer Zusammenfassung zu Gestalteinheiten auf höheren Ebenen, also genau das, was Guido so klar erklärt hat: Die Choralmelodien sind nicht nur klangliche Reizfolgen, sondern doch wohl ziemlich komplexe Formen, als Muster oder Nachrichten.

Wenn man schon mit so impressiven Bezeichnungen wie *chant community* auftrumpfen will, sollte man allerdings das beachten, was Guido bemerkt hat, nämlich den Unterschied der Konvention, die eine Sprachgemeinschaft trägt und schafft, zu den Konventionen von oder in Musik wie Dichtung als individuelle Schöpfung gegenüberstehen; hier gibt es einen zu beachtenden Unterschied.

³⁵⁸Wie dies ein wenig kundiger Fachvertreter dem Verf. deshalb vorzuwerfen für sinnvoll hielt, nur weil dieser einmal Augustins Postulat an Musik der Liturgie ernstgenommen bzw. nach dessen Bedeutung für die Entwicklung der Wertung mittelalterlicher Musik gefragt wurde; ersichtlich eine recht handfeste Fragestellung. Derartig dümmlichen wie einfältigen Einwänden sei hier von vornherein begegnet durch Verweis auf eben keinen Geringeren als Augustin, dessen Postulate an die Musik der Kirche nicht nur durch Agobard weitervermittelt wurde und daher für das „lateinische“ Mittelalter bis zum Verweltlichungsvorgang wesentlich war.

³⁵⁹Und ein Verstoß wird von Augustin explizit als Sünde, keine ganz triviale Kategorie, bewertet, nicht weil sowieso alles nur geistlich sein darf, oder wie solche platten Deutungen lauten mögen, sondern der Würde dessen wegen, der die *ratio* und damit das Wissen um die Blickrichtung des Herzens als einziges Lebewesen genuin besitzt: Der Blick auf Musik an sich wäre ein Vergessen ihrer eigentlichen Aufgabe durch die Seele, also ein Blick auf mindere Schönheit, auf Schönheit, die weit unter ihr steht und die nicht die nur ihr mögliche Blickrichtung, die nach oben zu Gott oder zum eigenen Wesen ist. Man sollte die Sänger der Liturgie auch des 8. Jh. nicht schlankweg und vor allem a priori als theologisch unbedarfte Berufsmusiker qualifizieren, sondern hat die Verpflichtung, auch bei ihnen theologisch liturgische Verantwortung zu erwarten; Aurelian spricht ihnen ja

Der Aufwand des folgenden, letzten *alleluia* besteht nicht in einer nochmaligen Erweiterung des Ambitus — dies wäre in Hinblick auf das Prinzip der Ökonomie im Umgang mit Höchsttönen nicht zu erwarten —, sondern durch Ausweitung der Melismatik, wobei der Schluß eine Formel darstellt (und gleichzeitig einen „Reim“ mit dem Binnenruf — der nicht unabdingbar war). Diese Formel aber dürfte wieder Prinzipien der „motivischen Arbeit“ des Chorals nutzen, also mit gestaltmäßiger Regelmäßigkeit arbeiten, wie der Schluß von *alleluia* zeigt; die Transposition des gleichen „Motivs“ wird auch durch das gemeinsame Quilisma nahegelegt, das in dem freien Teil, dem Anfang von *alleluia* offenbar vorweggenommen wird. Man könnte hier auf eine Komposition mit und aus einer Formel bzw. einem Zitat schließen: Der Kontext wird entsprechend einer gewählten Wendung gestaltet; auch dies ist ein Grund, das Auftreten von Formeln oder Zitaten u. dgl. nicht einfach als Zeichen von *oral tradition* (nicht) zu registrieren und sich damit jedem Versuch einer ästhetischen Bewertung der gesamten Melodie höchst elegant und wissenschaftlich exakt zu entziehen, schließlich müßte man dazu auch noch etwas wie ein musikalisches Empfinden aufbringen. Oder sollte das für auf Musik bezogenes Schafteln eher hinderlich sein?

Ein derart kontextbezogenes Komponieren vor einem Zitat bzw. einer Formel kann man auch in der Gestaltung des Binnenrufs vermuten, wo, wie bereits angesprochen, die gerne als „Reim“ verwendete *torculus*-Figur mit beginnendem Terzsprung „vorimitiert“ wird, eine nicht notwendige oder vorgegebene Formung, aus der auch noch folgt, daß AR hier durchaus sekundär eine Formel für den Binnenruf eingesetzt haben könnte, woraus aber nicht folgt, Greg müsse, auch seiner deutlichen musikalischen Zurückhaltung wegen, die gemeinsame Vorgabe eher repräsentieren; auch Einfaches muß nicht notwendig älter sein.

Wie der Int. *Cognovi Domine* zeigt, ist die Wiederholung des Anfangs keine etwa mit der entsprechenden Wendung (im Sinne eines trivialen Formeleinsatzes) verbundene Eigenschaft. Die Funktion dieser initialen Wendung wird jedoch auch in diesem Int. deutlich: Der Höchstton wird da ganz zu Anfang erreicht; spätere Abschnitte erreichen nur noch den Ton *c*; die Wendung hat also auch hier die ästhetische Aufgabe, einen sehr schnellen Aufstieg und damit die Besonderheit des Höchsttons erleben zu lassen. Von Interesse ist dabei, daß AR eine verwandte Kontur aufweist, allerdings den Höchstton von Greg noch zweimal im Verlauf erreicht — Greg ist wieder durch Ökonomie im Einsatz von Extrema charakterisiert und zudem noch durch deren sozusagen aufregende Exposition. Zusätzlich hat das Beispiel In-

nicht Kenntnisse ab, sondern nur den Wert als *musici* — daß es mögliche Verstöße gegeben hat, ja geben mußte, ist zu erwarten. Daß sie nur irgendwelche Zufälle darstellen, kann daher nicht einfach angenommen werden — das Prinzip der Nutzung und damit Beachtung der syntaktischen Textgliederung für die Gestaltung der Melodien entspricht wesensmäßig dem Postulat von Augustin bzw. einer sinnvollen Anwendung dieses Postulats, daß Verstöße immerhin bemerkt werden müssen (Augustin sagt natürlich nichts zur passenden Form, das überläßt er den Musikern; nur ist deshalb nicht einfach auszuschließen, daß die Reaktion dieser Fachmusiker, wohl durchweg liturgisch und theologisch gebildete Geistliche, ohne jede intellektuelle Reaktion ihres spezifischen Tuns auf diese Forderung geblieben sein müsse, nur damit man den Choral als eine Art intuitiver, aus dem Volksgeist oder sonst so etwas geborener urtümlicher Musik klassifizieren können will).

Hier könnte man wie angedeutet den Charakter des *vibulus* anführen — daß es auch echte Verstöße gibt, aber auch wieder nicht so häufig, daß sie zur Regel gemacht werden könnten, ist bekannt, und wäre explizit zu machen.

teresse dafür, daß sich hier eine Wendung in Greg findet, die Introitusmelodien „zitat“artig in Beziehung setzt, die in AR nicht notwendig ebenfalls mit gleicher Initialmelodie verbunden sind — solche Verbindungen überschneiden sich, wie bereits mehrfach angesprochen, in beiden Fassungen, d. h. es kann nicht eine einzige Fassung als notwendig sekundär, oder gar aus der anderen direkt entstanden, qualifiziert werden mit dem Argument, daß solche „Vereinheitlichungen“ ein eindeutiges Zeichen sekundärer Entwicklung sein müßten³⁶⁰!

Im Fall des Int. *Cognovi* läßt sich eine Gestaltung des Anfangs durch die genannte initiale Wendung — auf die Beispiele dieses Initialmotivs insgesamt wird im folgenden Abschnitt näher eingegangen —, die auch den Anfang des Int. *Vocem* bestimmt, durchaus ästhetisch begründen; eben durch die Leistung dieser Wendung, einen besonders hohen Ton auch besonders auffällig und damit wirkungsvoll einzuführen (in den von Turco, l. c., S. 54 f., wiedergegebenen Fassungen von AR ist der Schluß in beiden Fällen etwas anders gestaltet als in der hier zitierten Fassung; statt, hier, *FaGFGF FE* findet sich da, ebenfalls mit Varianten, keine Tonrepetition in Art eines *pressus*, sondern *FaGFGFE FE*, was man als „läßlichen“ Unterschied bewerten mag):

AR	
Greg	
Co- gno- vi Do- mi- ne,	

³⁶⁰ Auch die dazu verwandte Bezeichnung *Vereinheitlichung* ist ersichtlich inadäquat: Was die Wahl einer solchen Gleichheit durch musikalisches Zitat oder Formel für einen individuellen Int. bestimmt, ist nur in einigen Fällen in einem solchen Sinne zu charakterisieren: Wenn nicht, wie im Fall von Textanfängen mit *iustus*, *a*, *um*, eindeutig textlicher Anlaß vorliegt, muß man doch wohl von ästhetischen Gründen ausgehen (natürlich von absolut verbindlichen Formeln abgesehen wie z. B. im *tractus*; nur darf man auch da nicht die eventuelle Möglichkeit individueller Eingriffe einfach übersehen).

Bei den Int. jedenfalls wäre die Interpretation des mehrfachen Einsatzes bestimmter Wendungen, zu denen Alternativen bestehen, in textlich nicht verbindbaren Int. durch ein als solches gesetztes Prinzip *Vereinheitlichung* höchstens dann zu rechtfertigen, wenn man Gedächtnischwäche voraussetzt, also den betreffenden Entscheidern als Grund ihres Tuns die Rückführung der das musikalische Gedächtnis natürlich besonders fordernden Vielfalt z. B. von Initialwendungen in der jeweiligen Tonart in eine einfachere Gleichheit als Beweggrund zuerkennt; ersichtlich historisch gesehen ein etwas merkwürdiges Unterfangen, denn welchen musikästhetischen Selbstzweck sollte sonst *Vereinheitlichung* haben? Ist es nicht möglich, daß z. B. eine bestimmte Wendung besonders gefallen haben könnte? Andererseits erscheint die Annahme durchaus sinnvoll, daß eine größere Formelhaftigkeit, also Regelmäßigkeit z. B. von Initialtypen eine frühere Entwicklungsstufe darstellen könnte.

AR

Greg

qui a ae- qui-tas iu- di- ci- a tu- a

AR

Greg

et in ve- ri-ta- te tu- a

AR

Greg

hu- mi- li- a- sti me

AR

Greg

con- fi- ge ti-mo- re tu- o car- nes me- as,

AR

Greg

a man-da- tis tu- is non me re- pel- las.

Der Anfang ist (zur Abwechslung zur Identität im Gradualbuch) nach der Angabe von St. Gallen „rekonstruiert“, ein wohl augmentativer *pes* nebst Liqueszenz, die in St. Gallen den Buchstaben *i* zur Liqueszenz hinzugeschrieben bekommen hat — ob dies nur eine Abweichung, geteilt von Metz, oder eine allgemeine Verschiedenheit zur Anfangsneume des Int. *Vocem* bzw. des Typs ist, kann hier nicht weiter untersucht werden — bevor man solche Varianten aber als Nachweis der Unfähigkeit der damaligen Sänger, der *cantores* oder *magistri*

cantus zur klaren musikalischen, hier speziell melischen Gestaltbildung deutet, sollte man sich darüber klar sein, daß solche Verschiedenheiten auch beabsichtigt sein können, wie hier vielleicht als ästhetischer Reiz des Verschiedenen entwickelt aus einer liqueszenten Situation des Textes. Schließlich bedingt die geringere Anzahl von Silben bis zum ersten Hauptakzent, dem Akzent, der als Träger des gewollten Höchsttons dienen kann — der erste Akzent kann dies trivialerweise nicht — auch eine gewisse Veränderung bzw. Anpassung der Wendung, wie sie sich im Int. *Vocem* findet.

Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß der Komponist von Greg zur Wahl des Motivs auf *Cognovi Domine* durch das gegebene auf *Cognovi Domine* angeregt worden sein könnte, das er aus der nicht seltenen Wendung, s. u., kannte, die auch *Vocem* auszeichnet; die Möglichkeit eines solchen am besten als motivisch zu bezeichnenden Gestaltungsprinzips ist ja nicht auszuschließen.

Deutlich wird daraus, daß Greg nicht notwendig nur in festen Formeln zu denken vermag, sondern auch Bestandteile von Wendungen adaptieren kann, wenn es ästhetisch sinnvoll erscheint. Man kann solche Möglichkeiten des kompositorischen Entscheidens eben nicht einfach a priori für nicht existent halten, nur um für den selbst aufgestellten Popanz erlegen zu können, der in der bisherigen Choralbetrachtung — angeblich — eine Identität zwischen dem Gregorianischen Choral und Musik des 19. Jh. hinsichtlich kompositorischer Geplanztheit behauptet. Es wird wohl niemand geben, der tatsächlich solche Behauptungen aufstellt oder aufgestellt hat, nur erscheint es umgekehrt ebenso gewagt, aus der Existenz kleinerer Varianten, deren kompositorische Bestimmtheit nie ausgeschlossen wird, einfach zu schließen, Formdenken auch in den kleinsten Einheiten von *syllabae neumaeque* oder auch Gesamtplanung z. B. hinsichtlich Tonalität und Ambitus sei den Erfindern des Chorals von vornherein abzusprechen, womit man sich von einer ästhetischen Bewertung des Chorals als immerhin nicht einfach auszuschließende Aufgabe auf angenehme Weise befreit sehen kann. Man sucht Formeln und Varianten und glaubt damit, den Choral verstanden zu haben; daß eine solche Bequemlichkeit nicht ausreicht, soll hier nahegelegt werden.

Von Interesse ist, daß auch in diesem Fall Greg von der tiefen Lage der *finalis* beginnt und erst die Wendung an merkmalsreichster Stelle, dem Erreichen des Höchsttons, mit AR genau übereinstimmt: Man kann also erschließen, daß Greg den Anfang nach der vorhandenen Weise hier anwendet, eben um das Eintreten dieses Höchsttons auch von der Dynamik der melischen Bewegung her besonders eindrucksvoll zu machen — und daß dies im Gegensatz zu AR der Fall ist, wird man kaum bestreiten können. Mit diesem Anfangseffekt war eine weitere Verwendung der Floskel, *adc*, für Greg offensichtlich ausgeschlossen, und damit eine Wiederholung der Anfangswendung. In AR wird die betreffende Bewegung geradezu zu einer ornamentalen Floskel, wie das dreimalige Auftreten des betreffenden Terzsprungs zeigt.

Die erste Zeile des Zitats macht vor allem in Greg die Besonderheit des Anfangs deutlich: Die gemeinsame Kontur setzt ein neues Initium, das in AR nur eine *incisio* geringen Ausmaßes darstellt, Greg kann dagegen einen deutlichen Gegensatz zum Anfang herstellen, denn dieser beginnt eben mit der *finalis*, so daß der zweite Anfang die Besonderheit des (Haupt)Anfangs als Bezugspunkt nutzt. Andererseits läßt nur Greg den erreichten Hochtton

dadurch hervortreten, daß der neue Anfang mit Quartsprung nach unten erreicht wird, AR verbindet dagegen, hebt also mögliche Kontraste auf. Eigentlich ist die Rezitationsebene jetzt der Ton *a*, *c* erscheint als Akzentbeachtung, nicht mehr als Strukturton wie im vorangehenden Abschnitt; eine Disposition, die offensichtlich der gemeinsamen Vorlage eigen ist. Auf die Gestaltung des ausgedehnten Kadenzabstiegs ist nicht weiter einzugehen, charakteristisch für Greg ist jedoch wieder die Setzung sozusagen eines tonräumlichen Maßstabs, statt verzierter Rezitation auf *a/G* fügt Greg mit der Wendung auf *iudicia* bereits die Lage der *finalis* als eigentlichen Strukturton ein, als entsprechende Ausnutzung des Akzents. Greg wie AR verwenden Schlußformeln (für AR kann man z. B. die entsprechende Stelle im Int. *Vocem* vergleichen); Greg macht aus der Wendung keinen „Reim“; ob dies geschieht, liegt also, wie auch nicht anders bei der Nutzung von textlich vorgegebenen „Reimen“, in der Willkür des Komponisten.

Die folgende Zeile, *et in veritate tua*, ist vergleichbar zu dem direkt vorausgehenden Melodieabschnitt gestaltet, Greg ist nur wieder tonal stärker „normalisiert“. Bemerkenswert ist jedoch, daß die beiden Fassungen zwar in gleicher Weise einen Wortakzent nutzen, um die Rezitation musikalisch anzureichern, aber jede auf einem anderen Akzent, Greg: *et in veritate tua*, AR: *et in veritate tua*. Wenn man will, kann man hier tiefste semantische Folgerungen ziehen, für Greg ist die *Wahrheit*, für AR *tua* wesentlich, wenn man an solche Merkwürdigkeiten gerne glauben will.

In Wirklichkeit wird man verschiedene musikalische Intention für verantwortlich erklären, schon weil Greg auf einen tieferen Kadenzton zielt, ließe sich eine frühere Nutzung des Akzents rein musikalisch rechtfertigen. Greg jedenfalls disponiert so, daß der Schlußton mit dem letzten Wort erreicht ist. Es handelt sich also um eine sehr deutlich gesetzte Kadenz, was vielleicht damit zusammenhängt, daß mit dem folgenden Abschnitt eine paarige Bildung einsetzt, nicht nur die Anfangswendungen, sondern der Verlauf insgesamt der beiden folgenden Abschnitte, *humiliasti me* und *confige ... meas*, sind vergleichbar, insbesondere in dem Spiel, nur in Greg natürlich, mit den beiden alternativen Tetrachorden, *synemmenon* und *diageugmenon* — die die alte Tonartenstruktur ja tatsächlich bereitgestellt hat (ein Hinweis darauf, daß der Choral doch noch im Rahmen des antiken Tonsystems erfunden worden ist, dessen Weiterleben auch in „irrationaler“, d. h. intuitiver Form natürlich möglich, ja nicht unwahrscheinlich ist? man müßte allerdings nachweisen können, daß dieses Tonsystem — ohne die Transpositionsskalen — tatsächlich im ganzen Reich dominant war).

Von besonderem Interesse ist in diesem Int. die Paarigkeit der Initien nur in Greg; die melische Kontur in beiden Verszeilen ist annähernd parallel, abgesehen, wie typisch für Greg, von dem tiefen Anfang der initialen Wendungen, die AR ebenfalls nicht kennt. Man kann kaum anders als hier in Greg etwas wie eine kompositorische Bearbeitung — im Int. *Vocem* und im Int. *Omnis terra* muß schon die Urfassung solche Paarigkeit aufgewiesen haben — eines Umrisses sehen, wie ihn AR repräsentiert (das bedeutet natürlich nicht die Notwendigkeit einer Ableitung von Greg direkt aus AR). Greg findet hier eine initiale Wendung, die eine, bis auf den höchsten Ton, vergleichbare Dynamik aufweist wie der Anfang der Melodie: Der Anstieg, hier dezidiert nicht auf die *finalis* bezogen, geschieht erstaunlich schnell.

Der Septumfang wird in fünf Tönen durchschritten. AR kennt nur die „Wiederholung“ des medialen Initialtyps, den Aufstieg $G - c$. Der Unterschied beider Fassungen ist hier also so deutlich, daß man, wie auch zu Anfang, eine eigenständige Bearbeitung, hier sogar sozusagen motivische Verfestigung der gemeinsamen, hier wohl näher an AR stehenden Vorgabe durch Greg denken wird.

Das Initium Gc ist auf *humiliasti* in beiden Fassungen gleich, so daß man die musikalische „Assonanz“ der Bildung auf *humiliasti* und *confige timorem* in Greg als Eigenheit eben von Greg ansehen muß — wieder ein Beispiel dafür, daß nicht etwa alle Regelmäßigkeiten nur in AR oder in beiden Fassungen parallel zu finden sind, wie ja auch die Gleichheit der Initien des Int. *Ecce oculi* und des Int. *Cognovi* nur in Greg zu sehen oder hören ist; erklärbar etwa als „Zitat“ wegen der textlich ähnlichen Situation des Auftretens von *Dominus* bzw. einer obliquen Form dieses Wortes. Die letzte Stelle wurde etwas ausführlicher betrachtet, um auf eine Besonderheit von Greg hinzuweisen: Die alternative Nutzung von b und h ist bemerkenswert, der Anfang nutzt h , der Schluß b , wodurch die beiden musikalischen, textlich nicht zwingenden „Assonanzen“ vergleichbare Abschnitte eröffnen könnten: Die beiden, übrigens wieder den Abstieg, sozusagen die Abkehr vom Hochtton c nach unten vermittelnden Stellen mit Hochtton b lassen sich aufeinander beziehen, auch ohne gestaltmäßige Identität, so daß der Abstieg zum Subton der Tonika D , der wieder in der häufigen tonalen Spannung zum Schlußton der Hauptkadenz steht, deutlicher bewußt, d. h. auch ästhetisch in Relation zum vorangehenden Abschnitt erlebt werden kann, oder wohl muß.

Damit kann der identische Anfang ästhetisch sinnvoll erklärt werden, ohne daß die vom Text aufgezwungene Prosastruktur aufgehoben wird; man beachte den Kontrast zwischen der Bewegung auf *timore tuo* mit dem anschließenden *carne*, um den Kontrast der beiden alternativen Tetrachorde als bewußte Spannung erleben zu können — hiermit gelingt es dem Komponisten, zwei von der Textstruktur her gerade nicht parallele Abschnitte rein musikalisch zu parallelisieren, woraus wieder der Effekt des auch gestalthaft unterstützten Erlebens der tonräumlichen Entwicklung im Melodieablauf besonders intensiviert wird. AR ist nicht ganz ohne solche Effekte, wie das Auftreten des Höchsttons in *humiliasti me* zeigt, was natürlich den folgenden Abstieg ebenfalls bemerkbar macht — dieses Mittel war für Greg der angesprochenen Ökonomie wegen nicht (mehr) zugänglich, wenigstens hier.

Sicher widersprechen solche Betrachtungen den von der *oral tradition* Lehre graviden Vorstellungen, daß die Melodien doch nicht als Melodiegestalten angesehen werden können, wenn es sich bei den niedergeschriebenen Fassungen, natürlich vor allem von Greg, doch nur um eher zufällig zur Schrift „gefrorene“ Ergebnisse irgendeiner Art von Improvisation einer *chant community*, intuitiv und ohne Wissen um das, was musikalische Gestalthaftigkeit ist, aus der Brust der Konvention eben dieser *chant community* handeln soll; eines Autorenkollektivs offenbar, das nach neuester, kundiger Vorstellung das nicht als gleich empfunden haben kann, was der moderne Betrachter, vielleicht ja auch Hörer eben trivial als gleich hören (oder sehen) muß — nur ist die musikalische „Assonanz“ an dieser Stelle, wie auch das „Zitat“ zu Anfang doch wohl zu deutlich und auch ausreichend ausgedehnt, in beiden Fällen bis zur charakteristischen *tristropa ccc*, die dem Abstieg vorausgeht, um dem „Sänger“ solcher Me-

lodian die Fähigkeit absprechen zu können, daß er genau diese Gleichheit nicht nur gehört, sondern auch bewußt gewollt, eben komponiert hat.

Und wer nicht hört, wie weit die, von Guido ja als grundsätzliches Phänomen ausdrücklich ausgesprochene, Relation der beiden hier zitierten Teile geht, wenn auf *humiliasti me* der Ton *a*, im zweiten Teil auf *tuo carnes* der Ton *G*, und zwar als durch Sprung von oben erreichter Anfangston der großen Neumen auftritt, der dürfte einer für musikwissenschaftliche Betrachtungen eben auch nicht ganz überflüssigen Grundmusikalität in erschreckendem Maße entbehren: Diese Formen sind komponiert und schaffen Relationen — nach Guido ja das Wesentliche, der Sinn musikalischer Form —, die die Melodiegestalt nicht (in irgendwelchen variativen Improvisationen) immer neu verändern lassen. Die Melodiegestalten sind fest bis in Einzelheiten, wobei es immer Stellen geben mag, die einer, vielleicht aus anderen individuellen stilistischen Vorstellungen einer Veränderung eher zugänglich waren als andere.

Wollte man strikt die Vorstellung der Unmöglichkeit kompositorischen Denkens in der angesprochenen Weise durchsetzen und dies aus (insgesamt doch recht kleinen) Varianten der Überlieferung auch noch beweisen wollen, müßte man zunächst die Möglichkeit ausmerzen, und dies in jedem einzelnen Fall, daß hier jeweils eine bewußte Veränderung vorliegt. Im Rahmen der tonalen Durchorganisation der Melodien war man, Johannes Cotto legt dies nahe, nicht gerade zimperlich im Umgang mit überlieferten Formen. Noch mehr sahen sich die Theoretiker (die immer gleichzeitig Praktiker waren) der Zisterzienser zu weitreichenden, aber natürlich „komponierten“, Eingriffen nicht nur in der Lage, sondern veranlaßt, ja gezwungen, nur um ihre Vorstellung von der richtigen, ursprünglichen Gestalt des Choral durchzusetzen — und die daraus folgenden Veränderungen sind natürlich komponiert in dem Sinne, daß sie bewußt so und nicht anders gestaltet worden sind (sicher, die Zisterzienser hatten schon die Notenschrift; dies bedeutet aber nicht, daß nicht schon die jeweils ursprünglichen Notatoren gewisse Eingriffe für notwendig hielten auch bei adiastematischer Schrift, aber auch nicht, daß die Überlieferung, die noch ohne jede Notation vor sich ging, nicht der Formen und Gestalten der überlieferten Melodien bis in Einzelheiten als Formen bewußt gewesen sein könnte).

Auch die mit Quilisma arbeitende, musikalisch aufwendige Schlußbildung — fast schon Interpunktionsmelismen — der beiden Zeilen (*humiliasti me / confige timorem ... meae*,) nur in Greg fällt auf, zumal auch hier ein deutlicher Unterschied zu AR besteht; solche Unterschiede gerade an tektonisch bzw. im Choral syntaktisch wesentlichen Stellen sind sicher auch erklärbar dadurch, daß beide Fassungen jeweils eigene Formeln oder Zitate verwenden, wie AR und Greg jeweils eigene Formeln zu Ende der ersten Zeile haben, auf *tua*, so werden auch auf *carnes meas* jeweils eigene Formeln verwendet³⁶¹ — der Unterschied zwischen individueller und mehrfach, d. h. in verschiedenen Int. wiederverwendeter melodischer Wendung ist damit nicht so unüberbrückbar: Beide Fassungen setzen jeweils eigenständig, und daher nicht notwendig übereinstimmend, bestimmte Melodieteile oder Formeln als Interpretationen oder Redaktionen von gegebenen melodischen Formen ein, wie dies ja auch der Anfang deutlich macht, wo Greg wie AR beide die gleiche auffällige Neume auf dem Akzent *Cognovi Domine*

³⁶¹Vgl. für AR etwa den Int. *Vocem* auf *audiatur*.

beibehalten, zumindest Greg diese aber in einen anderen, eben eigenen Zusammenhang setzt.

Hier scheint in beiden Fassungen ein vergleichbares Vorgehen vorzuliegen, nämlich ein redaktionelles Umgehen mit der vorgegebenen Melodie, die auch den Einsatz eigener, sei es individueller oder formel- oder zitathafter Melodieteilchen erlaubt. Es dürfte damit nicht immer sinnvoll sein, Formeln und sozusagen formelhafte Stellen eben ihrer Formelhaftigkeit wegen durchweg direkt auf die Urfassung zurückführen zu wollen, auch ist die Relation beider Fassungen, einmal klare Identität, wie hier, aus musikästhetisch verständlichem Grund, auf *Cognovi Domine*, dann „nur“ vergleichbare Konturen und dann wieder deutliche Verschiedenheit nicht nur in der Form von Formeln oder auch gestalthaft eindeutigen individuellen Bildungen, sondern auch deren Auftreten: Im Int. *Vocem* wie im Int. *Omnis terra* finden sich Wiederholungen, musikalische „Assonanzen“ in sehr deutlicher Form in beiden Fassungen, im eben zitierten Int. *Cognovi* aber findet man eine solche Regelmäßigkeit nur in Greg („umgekehrte“ Fälle gibt es natürlich auch in Fülle). Diese Tatsache führt natürlich auch zur wesentlichen, vielleicht aber auch nur ansatzweise nicht zu klärenden Frage nach der Relation beider Fassungen zur gemeinsamen Vorlage und natürlich deren Natur — war diese Urfassung vielleicht von der von der strengen *oral tradition* geforderten Natur? Angesichts so klarer Übereinstimmung wie hier zu Anfang und anderer vergleichbarer Fälle fällt (diese Assonanz ist beabsichtigt) es nicht leicht, diese These auch nur in sozusagen abgeschwächter Form zu akzeptieren.

Man wird auch geneigt sein, die Melodieform von AR in der letzten Zeile auf *a mandatis*, wo Greg eine relativ einfache Akzentbeachtung erkennen läßt („relativ“, weil eine *tristropa* statt eines einzigen, „notwendigen“ Tons erscheint), AR aber ein recht aufwendiges Melisma setzt, das immerhin auch die folgende Passage *mandatis tuis* einer anderen Lage zuordnet, als sie in Greg zu finden ist; warum sollte dies nicht eine eigenständige, also sekundäre Entwicklung in AR sein? Nur geht daraus nicht hervor, daß Greg mit seiner viel früheren „Rückkehr“ zur tiefen Lage der *finalis* nicht auch eigenständig geformt haben dürfe oder könne — die Neumen über *a mandatis tuis non me* finden sich in einem umfangreicheren Melisma in der vorangehenden Zeile, auf *timore tuo carnes*, also als Teil dieses größeren Melismas, wieder — und die Formfaktoren, Quartsprung und das Quilisma, sind so charakteristisch, daß hier die Annahme eines Zufalls, einer dem Erfinder oder Ersinner der Melodie gar nicht zum musikalischen Bewußtsein kommenden Zufälligkeit der Übereinstimmung in höchstem Grade einer akzeptablen Begründung bedürftig wäre³⁶². Daß in der letzten Zeile der Ton *h* auf *mandatis tuis non* in beiden Fassungen wesentlich ist, in AR noch weitergeführt, in Greg nach einem markanten Melisma verlassen, weist auf Übereinstimmung mit der gemeinsamen Vorgabe — und auf eine dann unterschiedliche Disposition, nämlich in Greg einen schnellen Abstieg auf das Niveau der *finalis* wie oben geschildert; und daß dafür (in Greg) das genannte „Motiv“ brauchbar erschien, um es eben an funktional vergleichbarer Stelle wieder zu verwenden, wäre mit der plausiblen Annahme, Greg wolle hier eine eigene tonräumlich tonale Disposi-

³⁶²In AR wäre zu fragen, ob die Tonfolgen auf *confige ti-* und — nun melismatisch — auf *confige timore* nicht auch für den Sänger identisch waren; ja warum sollte er dies nicht bemerkt haben? Dies ist ein Beispiel für, in AR nicht völlig unbekannte Verwendungsmöglichkeit gleicher Wendungen in verschiedenem Grad der Syllabik bzw. Melismatik.

tion für den Abschluß haben, vereinbar. AR setzt die übliche Formel. Greg verkürzt das Auftreten des Tons *h* und setzt mit der Verwendung des genannten „Motivs“, *aG GhahG Ga EFĜa* noch eine Art Erinnerung an die andere Fortschreitung, nämlich das Auftreten von *b* im vorangehenden Abschnitt, der tonal in der gewohnten *ouvert-clos* Manier mit *D* schließt — sollen alle solchen direkt hörbaren Wirkungsfaktoren zufällig sein? Ist es unmöglich anzunehmen, daß der Komponist solche Wirkungen gewollt hat, daß er musikalische Kunst auch in solchen Relationen, die „motivische“ Verfestigungen betonen konnten, kompositorisch denken und planen konnte? Daß dies als rhetorische Frage gemeint ist, braucht wohl nicht noch betont zu werden: Es lassen sich, ohne besondere Umständlichkeit in vielen Fällen ästhetisch vernünftige Gründe finden, warum ein Melodieteil wiederholt wird und andere solche klaren Formfaktoren verwandt werden.

Zum Vergleich mit der Form des Int. *Vocem* seien hier zum Schluß so ausführlicher Betrachtung musikalischer Form in Introiten die Fassungen des Int. *Omnis terra* angeführt, zumal zu Anfang die Neume auf dem Wort *Omnis terra* bzw. *psalmum dicat* — identische Betonungen — deutlich macht, daß in Greg eine individuelle Variante der auch in den Int. *Cognovi* und *Vocem* begegnenden Anfangswendung vorliegt, was die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit eines Individualisierungsvorgangs als Merkmal der Entwicklung der Fassungen, auch und gerade innerhalb von Greg selbst stellen läßt: Könnte es sein, daß eine verwandte Wendung, z. B. die, die AR erkennen läßt, in Greg zur Anwendung und Abwandlung einer auch sonst verwendeten Melodie geführt haben kann, daß also eine „Normalisierung“ zusammen mit einer individualisierenden Anpassung als kompositorische Entwicklung stattgefunden haben könnte; hier sei nur die Frage gestellt, um die Probleme der bequemen a priori Lösung, Individualität sei Zeichen früheren Entwicklungsstadiums, anzudeuten:

AR

Greg

Om- nis ter-ra ad- o- ret te, De- us,

AR

Greg

et psal- lat ti- bi:

psal- mum di- cat no- mi- ni tu- o,

Al- tis- si- me.

Man kann hier fragen, warum Greg nicht die offenbar häufigere Anfangsform des Initium, wie es im Int. *Vocem* oder *Cognovi* u. a. begegnet, verwendet hat, also vor allem den *torculus DGE*, sondern „nur“ den *torculus DFG*, was wieder damit zusammenhängt, daß auch Greg wie AR hier nicht mit der Tonika anfängt³⁶³; es liegt also eine andere Wendung vor, obwohl, unabhängig von Plagal oder Authentisch der Gesamtverlauf der Melodie in Greg jeweils identisch ist, der Umfang einer Sept von *D – c* charakterisiert auch die angesprochenen Initien wie im Int. *Vocem*. Bemerkenswert ist, daß hier AR einen tonräumlichen Nutzen der Wiederholung erkennen läßt: Greg durchmißt beide Male den gesamten Tonraum, AR erreicht dagegen beim ersten Mal nur *h*, beim zweiten aber *c*, eine Steigerung, die die Identität des Anfangs natürlich umso deutlicher erleben läßt — allerdings nicht in so klarer Weise

³⁶³Hinsichtlich der „Assonanz“ fällt auf, daß die Neume auf *Omnis terra* sich in Greg von der auf *psalmum dicat* nicht nur hinsichtlich Liqueszenz, als *tractulus + epiphonus* bzw. *salicus*, unterscheidet; das *s* im ersten Fall vor dem diminutiven *pes* gegenüber von *m* zu dem mittleren Ton des *salicus* weist daraufhin, daß St. Gallen hier tatsächlich eine andere Melik erwartet, denn *EFa a*, wie in der Wiederholung, wird man kaum durch *E(s)Fa a* (*s* der Romanusbuchstabe) notieren; andererseits wird auf *psalmum dicat* die Schlußvirga durch *s* bezeichnet, was mit *EFa* zusammenstimmt, wogegen auf *terra*, erst das wiederholte *a* mit *s* qualifiziert wird; ist etwa da *EFG a* an dieser Stelle gemeint? Ist die Liqueszenz für den Unterschied verantwortlich, die dann also nicht nur diminutiv wäre; daß der Komponist die Identität des Kontextes (auch die Nähe von *nomini* zu *adoret* ist ja nicht zu übersehen oder überhören), auch hinsichtlich der Akzentlage, nicht verstanden hätte, wäre eine zu absonderliche Annahme. Man wird also das Problem von Wiederholungen, die zudem noch als Vorgabe der Urfassung durch die Parallele in AR gesichert sind, mit kleinen Varianten als musikalische Ausdrucksmöglichkeiten des Gregorianischen Chorals in Betracht ziehen müssen, vielleicht eben doch als Individualisierungen? AR hat ersichtlich beidemale *FGa* — und es geht nicht an, solche „Minivarianten“ einfach als zufällige, gestaltmäßig irrelevante Bildungen abzutun — daß die Notation hier nicht identisch ist bei sonst identischer Melodieführung, das muß auch dem Notator aufgefallen sein, wenigstens der erste, der so notiert hat — von reinen Abschriften kann natürlich abgesehen werden. Man hat also die Verpflichtung, auch bei solchen Erscheinungen nach eventuellen Gründen zu fragen und nicht a priori jede Bewußtheit abzustreiten, so sehr dies auch die Arbeit erleichtern mag. Hierzu müßten natürlich noch weitere statistische Untersuchungen zur Überlieferung angestellt werden.

wie im Int. *Vocem* in Greg, wo der betreffende Höchstton sehr viel schneller erreicht wird, sozusagen direkt in Bezug zur wiederholten Wendung. AR setzt auch einen textlichen „Reim“ musikalisch um, die aus dem Int. *Cognovi* auf *carnes meas* und aus dem Int. *Vocem* auf *audiatur* und vielen anderen bekannte Formel verbindet im Int. *Omnis* die Schlüsse *et psallat tibi* und *dicat nomini tuo*; eine Regelmäßigkeit, die Greg nicht kennt.

Dabei erscheint in Greg die Wendung auf *tibi* auch melodisch vergleichbar mit der von AR, wogegen *tuo* in Greg ganz anders gesungen wird — die Folge eines sekundären Eingriffs von oder in AR? Dann folgte, daß Greg auf *nomini tuo* der Urfassung näher stünde als AR (an dieser Stelle). Dies erscheint als plausible Begründung des Unterschieds, zumal wenn man beachtet, daß die Schlußformeln in beiden Fassungen auf *Altissime* identisch sind. Spezifische Formelgestalt auf *tibi* etc. und Einsatz wären dann charakteristisch für eine eigenständige Entwicklung von AR.

Andererseits läßt sich natürlich fragen, ob Aufhebungen von solchen Regelmäßigkeiten durch eine der beiden Fassungen, hier konkret von Greg, undenkbar sein müssen, d. h. ob Regelmäßigkeit eine choralgeschichtlich dominante Erscheinung sein muß, deren Überleben gegenüber „prosaischen“ Formen als absolut sicher vorauszusetzen ist. Dies ist ersichtlich eine methodische Frage. Eine Lösung des Problems ihrer Verifizierbarkeit dürfte allerdings schwierig sein; natürlich wäre die erste Voraussetzung eine vollständige statistische Erfassung aller entsprechenden Unterschiede zwischen beiden Fassungen — und hier gibt es, wie gezeigt, Regelmäßigkeiten solcher Art jeweils in nur einer Fassung in ausreichendem Ausmaß (für Greg allein vgl. etwa den Int. *Puer natus*; nämlich zu Anfang, wo der hier nur für Greg so typische initiale Quintsprung den Anfang der beiden ersten Halbsätze formt, eine musikalische „Assonanz“, die AR nicht kennt, wogegen der musikalische „Reim“, der auf das Auftreten von zweimal *eius* reagiert, sowohl in AR als auch in Greg, natürlich in verschiedener Form, zu finden ist — im Gegensatz dazu werden die beiden *nobis* nicht gleich vertont, was sich aus der Dominanz der Gesamtanlage erklärt, die beim zweiten *nobis* eine Hauptkadenz fordert, ein Hinweis auf den ornamentalen Charakter von musikalischen „Reimen“ u. ä.; von Interesse zum Verhältnis beider Fassungen wie auch zur Bedeutung von solchen musikalischen „Symmetrien“ ist, daß die Identität der Melismen auf *Puer natus est nobis* und *super humerum eius*, die sprachlich nur hinsichtlich der Akzentstelle vergleichbar sind, in Greg eine Parallele in AR hat, wo allerdings eine Transposition vorliegt, *aGaha c ...* versus *GFGaG h ...* — bei intervallischer Gleichheit würde man im zweiten Fall, *humerum* als Schlußton *b* statt *h* erwarten, was ursprünglich so gewesen sein kann — Schreibversehen oder komponiert? klar ist, daß eine die Transpositionsinvarianz des musikalischen Hörens nicht einbeziehende Bearbeitungsmethode von Choralmelodien auf dem Computer solche wesentlichen Erscheinungen unerkennbar macht — weil die zitierten Melismen in beiden Fassungen ähnlich sind, kann man auch hier die Identität als beiden Fassungen gemeinsames Erbe bewerten; übrigens zerstören auch hier die von G. Weiß veröffentlichten Tropen die Gregorianische Form weitgehend — immerhin findet man im Trop. 1871, daß in dessen sonst nicht gerade „symmetrisch“ komponierter Melodie der Gregorianische Reim der beiden *eius* im Tropus übernommen und weitergeführt wird, nämlich in den in der Paris B. N. f. lat. 887, hinzugefügten *iubili*; die

Variante der aquitanischen Überlieferung der Chormelodie hebt an den beiden Stellen den musikalischen „Reim“ nicht auf³⁶⁴.

Es ist im betrachteten Int. *Omnis terra* sehr gut denkbar, daß der in AR doch recht

³⁶⁴**Zum Tropus *Ecce adest zum Int. *Puer natus est**** Zur Unterhaltung des Lesers sei die Melodie nebst ihrer Tropierung Nr. 1871, aus der Edition von G. Weiß, hier angefügt, die schrägen Strichlein, // bezeichnen die Anfänge der jeweils hinzugefügten *iubili*, in der „zweistimmigen“ Notierung bezeichnet **G** die übliche Gregorianische Überlieferung, sonst wurde die der genannten Hs. verwandt:

Tr Ec- ce ad- est ver- bum

Tr de quo pro- phe- tae ce- ci- ne- runt di- cen- tes:

G Pu- er na- tus est no- bis, //

Tr quem vir- go Ma- ri- a ge- nu- it,

G et fi- li- us da- tus est no- bis: //

Tr No- men e- ius Em- ma- nu- el vo- ca- bi- tur,

G Cu- jus im- pe- ri- um

Tr su- per hu- me- rum e- ius //

Tr Et re- gni e- ius non e- rit fi- nis,

G Et vo- ca- bi- tur no- men e- ius

Tr
Pa-ter fu-tu-ri se-cu-li et

887
Ma-gni con-si-li-i an-ge-lus.

Psalm
Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum:

Psalm
qui-a mi-ra-bi-li-a fe-cit.

Der erste *iubilus* nach *nobis* entwickelt eine übergeordnete aufsteigende Linie geradezu in Gregorianischer Ökonomie, was auch für den zweiten, nun nach unten gerichtet, gilt. Die noch weitergehende Ökonomie der Chormelodie, der Höchstton *f* wird erst in der zweiten Hälfte, *Cujus imperium* erreicht, hebt dieser Tropus natürlich doch wieder auf. Charakteristisch ist auch, daß der Tropus, geradezu Gregorianisch in verschiedenen „Gegenbewegungen“ den absoluten Höchstton über dem der Gregorianischen Melodie erreicht, *Et regni eius non*: Wer so etwas gerne hat, kann daraus erschließen wollen, wie wichtig dem Komponisten die Betonung von *non* gewesen sein muß, zumal der Abstand zum vorausgehenden *Et regni eius* das große und hochliegende Melisma noch mehr als Höhepunkt erleben läßt — rein musikalische Gesichtspunkte wären allerdings auch denkbar, nämlich als Reaktion auf Erreichen des Gregorianischen Höchsttons in dem Melodieteil davor und ästhetische Vernünftigkeit wenigstens eines großen Melismas in der zweiten Hälfte der Gesamtmelodie. Weil aber auch *Pater futuri seculi* so hervorgehoben ist — hilft zur Deutung nichts als statistische Bewertung vergleichbarer Situationen. Die in den organalen Stimmen der *Nôtre Dame* Epoche beliebten ausgedehnten *climaci* haben auch hier eine Entsprechung. Insgesamt ist die „prosaische“ Struktur der Tropenmelodie selbst gegenüber der Gregorianischen auffällig (ob man die Wendung auch *Ecce adest verbum* im Tropus, zu Anfang, mit der des „Reims“ auf *eius* im Choral vergleichen darf, ist kaum zu entscheiden).

Daß die Anlage des Introitus wesentlich bestimmt ist durch den musikalischen, hier auf die textliche Identität folgenden „Reim“ über *eius* dürfte klar sein: Der Komponist setzt erst eine ebenfalls „symmetrische“ musikalische Assonanz *Puer natus est nobis et filius*, die den tonalen Bogen gestaltet: Erste Binnenkadenz auf *d*, dann Kadenz auf Tonika, *nobis*, womit ein tonal wie motivisch aufeinander bezogenes Paar entsteht. Der anschließende Aufstieg zum Höchstton, effektiv vom Tiefstton aus, *cuius imperium*, nun nicht mit Quintsprung, sondern skalisch mit Gegenbewegung erreicht, führt zur gleichen *tuba c*; diese rahmenhaft gleiche, gestaltmäßig kontrastierende Gestaltung erfährt in der Kadenz auf dem Ton *a* eine tonale Spannung, die durch den angesprochenen musikalischen „Reim“ wieder zu einer zweiseitigen Bildung führt. Daß die Vollkadenz mit der Tonika schließt, ist kaum überraschend, dadurch erhält das Ganze eine Form wie *a a' b b' c*, also eine durch den „Reim“ auch gestalthaft geformte *ouvert-clos* artige tonale Gesamtdisposition. Diesen „Reim“ scheint D. Hughes in seiner Betrachtung dieses Int., *Guido's Tritus: an aspect of chant style*, s. Anm. 158 auf

Seite 299, S. 215, offenbar für weniger wichtig zu halten, wogegen er die Gleichheit der, allerdings syllabisch anders verteilten — und auch in der rhythmischen Notation jeweils anders gestalteten — Tonfolge *ced* auf *et vocabitur nomen eius*, *magni* für wesentlich zu halten scheint (die gleiche Tonfolge auf *humerum eius* ist für D. Hughes dann aber offenbar wieder nicht vergleichbar, obwohl hier eine Parallele zur Betonungsbeachtung auf *Puer natus est nobis* vorliegt — ganz so einfach geht das vielleicht doch nicht, s. u.).

Warum ausgerechnet die durch den „Reim“ verbundenen Teile *static* sein sollen, ist vergleichbar schwer zu verstehen; daß es entsprechende Gestaltung tonaler Spannung — so wenigstens aufzurufen — in vielen Melodien gibt, ist eigentlich bekannt, offenbar geht es darum die *tristrophae ccc* auf *et vocabitur nomen* irgendwie als *static* zu deuten — Aurelian spricht ja nicht ganz unklar von einem *celer ictus*, so daß man die *tristrophae* vielleicht im Gegenteil zur Meinung von D. Hughes als eine besondere Spannung erzeugende Manier brauchbar für alle melodischen Kontexte bewerten könnte — es ist klar, daß derartige Interpretationen zwangsläufig keine wissenschaftlich notwendige Rationalität besitzen können.

Was nun die von D. Hughes entdeckte melodische Parallele angeht, die wie gesagt, wesentlich öfter auftritt, als D. Hughes angibt, das Erreichen des Hochtens *e* — in typisch Gregorianischer Ökonomie erscheint der Höchstton nur einmal —, häufig genug durch Terzsprung *ced*, wird man die Parallelen natürlich als bewußte Bildungen ansehen können, nicht gerade als „Reime“, wohl aber als Betonung eben dieses Hochtens. Und daß dann vor der Vollkadenz gerade diese Wendung nochmals auftritt — hat seinen Grund darin, daß der notwendige Abstieg zur Tonika hier geradezu dramatisch gestaltet ist: Hochtton – Tiefstton werden auf *magni consilii* fast direkt konfrontiert: Der Wechsel des jeweiligen Schlußtons, des Bezugstons, wird durch diese tonräumliche „Konfrontation“ zum Ereignis, zur Überraschung. Daß man die Komposition solcher Wirkungen nur aus irgendwelchen Zwängen von intervallischen Rahmen bzw. Bedeutungen der Töne *c/F* ableiten soll, wird man wohl nicht postulieren wollen.

D. Hughes gibt dankenswerter Weise einige Varianten wieder, wobei er die angesprochene Wendung zu Anfang des Schlußabschnitts *ce d Gc c ...* als *rare* bezeichnet: Betrachtet man St. Gallen, so fällt ein *iu* auf, das die tonräumliche Relation zwischen der *virga c* und dem *pes liquescens* zwischen *magni* und *consilii* markiert: Damit stellt sich natürlich die Frage, ob diese Bewertung korrekt, d. h. die ältere Überlieferung anzeigend, sein kann: Rein ästhetisch gesehen ist ein Sprung nur *c a* statt *c G* wesentlich weniger wirksam; was die ursprüngliche Fassung gewesen sein könnte, wird man trotz der Bewertung durch D. Hughes kaum feststellen können.

Etwas wie eine *sharp distinction between static and 'modal' passages* kann Verf. im Gegensatz zu D. Hughes, ib., S. 217, auch und gerade hier nicht erkennen: Der Sinn der beiden Binnenkadenzen auf dem „Superton“ der Tonika ergibt sich nur aus dem Bezug zur Tonika, vom musikalischen „Reim“ ganz abgesehen. Hier ist kompositorische „Symmetrie“ eindeutig, denn sonst könnte man den Int. *Deus in adiutorium meum* nicht verstehen, was auch für den Int. *Exaudi nos* gilt, wo die Wendung *c ced d* sogar als deutlicher, textlich unbegründeter musikalischer „Reim“ auftritt, was den Komponisten nicht daran hindert, die gleiche Wendung zur Unterbrechung eines Rezitativs, als bzw. durch Akzentbeachtung, auf *miserationum* anzuwenden: Man kann tatsächlich Wendungen mal so, und mal anders einsetzen, weshalb man keine stilistisch grundsätzlichen Stilbeobachtungen von solchen „Motiven“ abhängig machen sollte! Binnenkadenzen auf anderen Tönen als den *finales affinalesque* wird man nicht als Widerspruch zu einer auf eine *finalis* — bzw. ihre intuitive Entsprechung! — gerichteten Melodik sehen können, das *ouvert-clos* Prinzip ist im Choral geläufig, die Choralkomponisten können tonal in solcher Weise disponieren: Die Unterscheidung und Aufstellung zweier, auch noch irgendwie mit *strophici* verbundenen Stilarten von D. Hughes erscheint daher auch hier nicht unabdingbar für das Verstehen der Melodie (abgesehen natürlich von der angesprochenen, s. Anm. 1.8.4 auf Seite 411, Dominanz der Töne über den Halbtönen), was auch für angebliche melodische Übereinstimmungen gilt, wie das hier betrachtete „Minimalmotiv“, das in so vielen anderen Zusammenhängen auch zu finden ist — auch hier geht es ohne Statistik nicht.

Ja sogar eine Kadenz auf *h* ist hier zu finden (in St. Gallen klar angezeigt durch *s*, was hier wohl *nicht so tief* heißt, also den Halbtonschritt, der wohl nicht erwartet wurde). Wie oft da nicht die

auffällige Abstieg bis zum Tiefstton *C*, auf *terra adoret te Deus, et psallat tibi psalmum dicat nomini tuo, ...*, trotz des damit gegebenen, naheliegenden „Reims“ zwischen *tibi* und *tuo* (bei *te* ist ersichtlich die Stelle „versetzt“) für den Stil von Greg nicht angemessen erschienen sein könnte.

Betrachtet man nämlich die melodische Wendung in Greg auf *nomini tuo*, so ist zu bemerken, daß Greg hier eine tiefe Kadenz, etwa analog zum Anfang, *Omnis ... adoret*, im Gegensatz zu AR nicht bringt, sozusagen vermeidet, ohne daß der Schluß auf *nomini tuo* notwendig zufällig sein muß: Eine Entsprechung des *torculus* auf *nomini* und *tuo* in Greg ist nicht einfach abzustreiten, womit eben die Frage gestellt werden muß, ob die stereotype Nutzung des Abstiegs in AR als Merkmal schon der Urfassung hier von Greg nicht doch bewußt vermieden worden sein könnte: Der gleiche Höchstton erscheint in Greg nur ganz zu Anfang in Zusammenhang mit der angesprochenen Wendung, und auch noch in vergleichbarer Situation: *ac cG aG ...* gegenüber *acG aG EF abG G FFF ...*

Beachtet man noch, daß Greg den Ton *h* im gesamten Verlauf meidet wie der Teufel das Weihwasser (um einen höchst unpassenden Vergleich zu verwenden), so erhält das einmalige Auftreten von *b* an der zweiten Stelle eine geradezu chromatische Auffälligkeit. Und beachtet man noch zusätzlich, daß ja der Anfang *Omnis terra ...* und der Anfang dieser Zeile, *psalmum dicat ...*, identisch verlaufen, wird man kaum umhin kommen, die angesprochene Vergleichbarkeit der Situation im Auftreten und Verlassen des Höchsttons (nur) an diesen beiden Stellen (in Greg) als kompositorisch bewußte Nutzung gestaltmäßiger Parallelität anzusehen — und damit erhält das, wie so oft in Greg (als lokales Maximum) den Abstieg „herbeiführende“ *b* eine besondere Auffälligkeit. Damit wird deutlich, daß die Form von Greg nicht weniger kompositorische Festigkeit beanspruchen kann als die Bildung eines, textlich angeregten, musikalischen „Reims“ in AR³⁶⁵.

Zum Problem, ob an der Stelle *nomini tuo* nur denkbar ist, daß Greg unter „Verzicht“ auf den textgezeugten musikalischen „Reim“ (nur) in AR an dieser Stelle zwangsläufig die ältere Fassung repräsentieren müsse, ist also die Frage zu stellen, ob Greg eine in sich sinnvolle Regelung darstellen könnte. Hierzu kann man demnach anführen, daß Greg auf *nomini* bereits die Kadenz nach *G* durchführt, die dann auf *tuo* bestärkt wird, eben in einer charakteristischen Weise, durch Nutzung des *synemmenon b* als Höchstton der Akzentbeachtung und Vorbereitung dieses Akzents durch tiefen Anfang auf *E*. Hinzu kommt noch die genann-

tristropa fff auftritt! Statischer als die echte Rezitation? Man wird sich dem Effekt kaum entziehen können, der ab *quoniam benigna* einmal den vorher deutlich erreichten Hochtton *e* wie auch den *tuba* Ton *c* ausläßt, um dann, im angesprochenen „Reim“ wieder betont zu singen (*strophici* als Tonwiederholungen notiert): *df f fff d f fff d h d fff d c c ced d dGd c d dfff ...*; diese übergeordnete Vergrößerung des Tonraums nach unten wird man wohl nicht als zufälliges Ergebnis irgendwelcher Zwänge von Rahmenintervallen oder gar als *static* bewerten wollen (nicht in AR).

³⁶⁵Es wäre natürlich angenehm, wenn AR nur den Ton *h* als Höchstton verwendete, weil dann die Vermeidung von *h* in Greg einfach als etwas wie germanischer Choralldialekt, Vermeidung von *h* zu Gunsten des Sprungs einer kl. Terz, klassifiziert werden könnte. Wie *palmum dicat nomini* zeigt, ist dem jedoch nicht so. Das Vermeiden von *h* neben dem einmaligen, zudem noch in Art einer melodischen Sequenz, *acG ... abG ...*, in Greg kann also sehr wohl kompositorisch beabsichtigt sein. Der Effekt ist eben bemerkenswert.


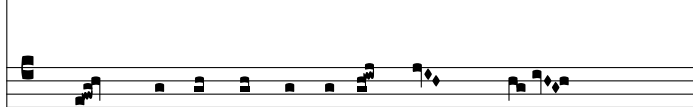
te deutliche Verwandtschaft zu *adoret*, wo man diese markante Bewegung, der geringeren Silbenzahl wegen etwas gerafft, ebenfalls findet: Da wird der Aufstieg zum Akzentton, *ac*, auf der einen Betonung gesungen, hier auf zwei Silben, *nomini* verteilt; man muß diese Parallele (auch in Hinblick auf die angeführte etwas andere Folge von Höchsttönen in AR) nicht einfach als Zufall ansehen können. Insofern liegt es auch nahe, in Greg die Fassung zu sehen, die verändert hat, nämlich hier den Schluß auf *tuo*, dessen Beziehung nach vorn, eben in dem *torculus abG*, sich geradezu aufdrängt. Guido würde hier mit Sicherheit entsprechende Relationen sehen, warum soll das dann nicht auch die melodische Wirklichkeit bestimmt haben?

Insgesamt wird also nicht nur, durch *b*, die tiefere Lage, das endgültige Verlassen des Raumes *a – c* komponiert, sondern auch noch auf die *finalis* verwiesen, ohne daß diese selbst schon andere Funktion hat als die, effektvolle „Basis“ oder „tiefer“ Maßstab für eine deutliche Akzentnutzung, *aG EF abG G* zu sein (*E* ist in St. Gallen kurz notiert, was den Effekt des überraschend tiefen „Ausholens“ vor dem lokalen Hochton nicht einschränken muß). AR hat dagegen eine Kadenz auf *D* im vorangehenden Abschnitt und hier auf *C*, was für das tonale Empfinden von Greg nicht typisch zu sein scheint — natürlich wären auch hier noch statistische Verifizierungen notwendig. Für Greg bleibt damit die Relation *E D (G) E* als wesentliche Kadenzöne.

Dies ist natürlich keine Beweisführung oder auch nur hinlängliches Argument, zeigt aber, daß in Greg durchaus Gründe bestanden haben können, einen eventuell schon in der gemeinsamen Vorgabe enthaltenen „Reim“ auszumerzen — die viermalige Nutzung von *tristrophae* als Anfangstöne nur in Greg weist übrigens auch auf die angesprochene tonale Kadenzdisposition hin. Hier handelt es sich um eine nun wieder AR unbekannte Regelmäßigkeit.

Natürlich ist damit der oben vorgeschlagene „umgekehrte“ Weg nicht auszuschließen, daß nämlich AR hier einen „Reim“ analog zum Text gesetzt hat, sekundär als Interpretation durch Ersetzung einer Greg näher stehenden Wendung — nur dürfte klar sein, daß es für Greg auch einen Grund gegeben haben kann, auf einen solchen „Reim“ hier zu verzichten (*verzichten*, weil der Text einen musikalischen „Reim“ nahelegt).

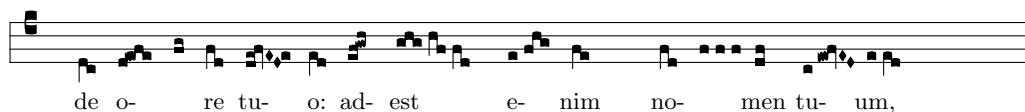
In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage letztlich nach der Adäquatheit des Kommas *Omnis terra adoret te, Deus*, was wieder die Frage nach dem Sinn der Neume auf *te* stellen läßt, ist sie initial gemeint oder final: Daß in beiden Fassungen *adoret te* initial sein könnte, immerhin eine Quint bzw. — AR — eine Sext über den Schlußton der vorangehenden Neume nach oben führend, ist denkbar. Man wird diese Neume nicht einfach als aufwendige Akzentnutzung beschreiben können, dazu geht die vorangehende Neume zu tief; es handelt sich also nicht um einen Fall wie im Int. *Sicut oculi servorum*:

AR	
Greg	
	do- nec mi- se- re- a- tur no- bis:

Hier kann man die Wendung auf *misereatur* in Greg als zu einer musikalisch aufwendigen Medialkadenz gehörige Akzentvorbereitung ansehen; die Lage des Abschnitts liegt auf *G* mit „Halbschluß“ auf *a*. Dies stellt sich dar als syntaktisch sinnvolle und übliche Nutzung des Akzents vor Schluß. AR erscheint mit der geläufigen Floskel auf *misereatur* nicht auf den Akzent, sondern nur auf die Vorbereitung einer medialen Kadenz bezogen³⁶⁶.

Im Int. *Omnis terra* dagegen läßt sich für die Interpretation der Situation auf *adoret te* eine solche, sozusagen einfache mediantische Deutung nicht so einfach halten, man müßte eine sehr weitgehende musikalische Ausnutzung des Prinzips der Vorbereitung einer Mittelkadenz sehen: Basis wäre die Rezitation auf *a*, mit Anreicherung durch Akzentnutzung auf *adoret* und anschließender Vorbereitung durch Bewegung nach unten, dann wird aber das Komma offenbar nicht beachtet, sondern eine Kadenz ab *adoret* gestaltet — die Annahme scheint näher zu liegen, in Greg geradezu eine Gestaltung des Textes *adoret te, Deus*, als eigenen Abschnitt mit Initium und Kadenz zu sehen (s. u.). Entsprechende Gestaltungen in Greg sind ja nicht unerhört; es liegt die Möglichkeit sozusagen einer syntaktisch klaren Interpretation der in AR ebenfalls, aber zumindest weniger deutlich in diesem Sinn gestalteten Textvorlage durch Greg vor; in der folgenden Zeile, *et psallat tibi*, allerdings ist nämlich die initiale Funktion der Floskel auf *et psallat* in Greg sozusagen absolut eindeutig — AR hat keine so eindeutige Entsprechung der betreffenden *neumae*: Nur in Greg „assoniert“ *adoret te Deus* mit *et psallat*. Handelt es sich also um eine typisch initiale Neume oder eine Neume mit *double emploi*, nämlich auch final?

Man kann z. B. auch im Int. *Dicit Dominus: Sermones* sehen, wie die betreffende Neume auf *et munera tua* und davor auf *ore tuo: adest enim*, beidemale in eindeutig initialer Funktion erscheint; die Wendung ist tonartunabhängig. Dieses Beispiel läßt auch die Frage stellen, ob eine so „kleine“ *neuma* in dem Sinne motivischer Natur sein kann, daß damit eine als solche beabsichtigte rein musikalische „Assonanz“ gestaltet werden konnte. Der Kontext ist hier jedesmal identisch, d. h. nicht nur der folgende Ton, sondern auch die typische Schlußformel davor (natürlich in Greg; mit AR zusammen wird dieser Int. u., 9 auf Seite 778 näher betrachtet):



³⁶⁶Die Absonderlichkeit übrigens in diesem Int., daß AR nicht nur, wie textlich nahegelegt wird, *Sicut oculi ...* genau wie Greg mit *ita oculi ...* in auch musikalische „Assonanz“ setzt, sondern auch noch den nächsten Anfang, *donec misereatur*, und zugleich noch *Sicut oculi servorum in manibus dominorum suorum Ita oculi ...* mit *ita oculi nostri ad dominum deum nostrum donec ...* musikalisch „reimen“ läßt, was Greg nicht kennt, weist in Zusammenhang damit, daß Greg immerhin die Neume auf *donec* mit der auf *Sicut oculi* und *ita oculi* identisch setzt, auf die Möglichkeit, daß Greg hier Regelmäßigkeiten — immerhin drei gleiche Anfänge nach zwei gleichen Kadenz in AR — bewußt reduziert hat, hier z. B. durch Verschiebung der typischen Akzentwendung, *EFGa G*, auf *donec* und Auslassung des typischen Anfangsmotivs *EGF F*. Undenkbar sind also solche „Entregelmäßigungen“ auch nicht.

et mu-ne-ra tu-a ac-cep-ta e-runt
su-per al-ta-re me-um.

Man könnte fast den Eindruck haben, daß die mittlere Kadenz auf *nomen tuum* bei fast gleicher Melik bewußt verändert wurde — *climacus praebipunctatus + pressus* zum Voll-, *climacus resupinus praebipunctatus + pes* zum Halbschluß, wozu man noch den jeweils ersten Ton beachte; die kadentielle Funktion ist trivial (AR kann diesen „Reim“ nicht bringen, weil es seine Finalformel setzt). Von Interesse ist nun, daß, wie man leicht in Turcos Ausgabe, S. 172, sehen kann, AR das erste Mal in deutlicher Parallele insgesamt auch auf *tuo adest* einen *scandicus* kennt, tonräumlich identisch mit Greg — nicht jedoch auf *et munera*, wo AR eine einfache syllabische initiale Bewegung singt: Was liegt näher als die Vermutung, daß Greg an dieser zweiten Stelle, also auf *et munera* die hier angesprochene Neume von zwei *pedes EFGa* bewußt eingesetzt hat?

Damit aber erweist sich die angesprochene initiale Wendung oder Floskel als offensichtlich doch fähig, selbständig trotz ihrer Kürze als Formobjekt zu dienen. Und dies macht wiederum darauf aufmerksam, daß auch im Choral potentiell kleine Motive als kompositorisch wesentliche Bildungen zu verstehen sind (im Int. *Cognovi* begegnet die Wendung etwas anders, nämlich mit dem *quilisma* auf dem zweiten Ton, aber wieder eindeutig initial, auf *iudicia tua et in veritate*). Regino hat die angesichts des überlieferten Melodieanfangs höchst seltsame Vorstellung, daß dieser Anfang in der 3. Tonart stünde.

Man müßte zu einer Überprüfung des Sinns einer solchen Frage nach der jeweiligen möglichen Funktion, initial oder final, statistisch das gesamte Auftreten dieser Floskel im Repertoire des Int. betrachten und dabei mit AR vergleichen, wobei man feststellen kann, daß z. B. im Int. *In voluntate* Greg wie auch AR sie klar initial einsetzen, in vergleichbarem Melodieverlauf, auf *voluntati tuae: tu enim fecisti*, wo AR auch auf *et non est qui possit* eine Greg direkt vergleichbare auffällige Wendung kennt (den Porrectus *DCG*).

Im Int. *Benedicta sit sancta Trinitas, atque indivisa Unitas* findet man die Floskel dagegen allerdings in auffälliger Nutzung wie angemerkt, als Schlußbildung; hier könnte man an eine sehr aufwendig gestaltete Medialkadenz, d. h. mit Kadenz auf dem Rezitationston nach vorherigem Abstieg denken:

Be-ne-di-cta sit san-cta Tri-ni-tas,
at-que in-di-vi-sa U-ni-tas:

Selbst das Auftreten solcher Floskeln gibt also einige Fragen auf, denn die Melodie, die in AR keine Parallele zu haben scheint, ist gerüstmäßig einfach, Rezitation mit zu größerem musikalischem Aufwand führenden Akzentbeachtungen — nur *Trinitas* läßt sich so nicht erklären, zumal direkt danach wieder ein Akzent folgt; es liegt eben eine Medialkadenz vor.

Die Kommasetzung des Gradualbuchs im Int. *Omnis terra* nun, auf *adoret te, Deus*, ist sinnvoll und eigentlich unabdingbar — könnte aber vom Komponisten, schon der Urfassungen, so nicht „verstanden“ worden sein: Denkbar wäre tatsächlich eine Halbkadenz auf *adoret*, der in Überleitung ein neuer Abschnitt, *te Domine* folgt, die moderne Kommasetzung wäre dann „unpassend“ — in Hinblick auf die Musik. Die Verwendung der tonalen Spannung der beiden aufeinanderfolgenden Schlüsse *Deus* und *psallat tibi* würde dazu passen, gemeint wären dann, deutlich wenigstens in Greg, drei Abschnitte mit den Schlußtönen *D E D*, worauf natürlich wieder die Tonika folgt.

Die Betrachtung solcher Merkmale letztlich ästhetischer Natur, die also die musikalische Wirkung der einzelnen Melodie betreffen in Hinblick auf die üblichen Fragen nach der Relation der beiden Fassungen mag vor allem in Hinblick auf *musicological correctness* zu zu vage, vor allem aber als viel zu mühsam zu erarbeiten erscheinen. Andererseits ist nicht zu sehen, wie anders als durch ein solches zwangsläufig mit Vagheit³⁶⁷ der Bestimmung ästhetischer Merkmale und Eigenschaften versuchendes Deuten des musikalischen Sinnes die Erkenntnis vermittelbar sein könnte, daß der Choral nicht nur Steinbruch für, übrigens noch wesentlich vagere Thesen zur *oral tradition*³⁶⁸, für Formelwesen, *cento*, Automatismen der Reaktion auf Akzente, musikalische Semantik oder Deklamatorik u. dgl. ist, sondern, was jeder Betrachter oder Hörer der auch bei Formelnutzung erstaunlichen individuellen Vielfalt bemerken muß, musikalische Kunst hohen Ranges sein muß: Die Fülle an Relationen, z. T. eindeutig durch gestalthafte Identitäten nicht nur im Sinne von Formelnutzungen gerade in den Introitus weist daraufhin, daß die Gestaltung der Chormelodien auf der Grundlage komplexer Entscheidungsmöglichkeiten und ästhetischer Individualität entstanden sein dürften, daß hier also offenbar erhebliche Grade an bestimmter kompositorischer Freiheit vorliegen mag, die zu der genannten Vielfalt individueller Melodien eines einheitlichen Stils führt. Darauf hinzuweisen war die Aufgabe des vorliegenden Beitrags: Guidos Formenlehre muß also kein Anachronismus sein!

Wie jeder Sänger oder Leser der Gregorianischen Melodien weiß — er kann sich auch die entsprechenden Partien in Büchern wie dem von Hochwürden Dominicus Johner anschauen —, kann man in Offertorien motivische Bildungen nicht nur hinsichtlich bemerkenswerter Formen der Einzelteile, sondern auch der Relationen solcher motivischen Einheiten untereinander finden; ein bereits von Amalar in seiner, zu Recht schon von Agobard als ziemlich

³⁶⁷Allerdings sind solche Motivwiederholungen mit Varianten, die z. B. aus der verfügbaren Silbenzahl ableitbar sein können, als gestalthaft mehr oder weniger eindeutige Bildungen alles andere als vage.

³⁶⁸Denn eine Systematik der möglichen Variantenbreite, aus der man entnehmen kann, wie denn eigentlich man sich solche Breite jeweils in Einklang mit der Lehre vorstellen darf oder soll, findet sich bis heute nicht. Nicht einmal M. Haas hat darüber in seinem neuen Werk über das *musikalische Denken im Mittelalter* verständliche Angaben gemacht, so daß hierin offenbar doch ein nicht ganz kleines Problem dieser Lehre vorliegen dürfte.

unbrauchbar qualifizierten Deutungsphantasie behandeltes sehr bekanntes Offertorium, auf das im Anhang 3 ausführlicher in Bezug auf neueste Deutungen eingegangen werden muß, hat der musikalischen Form zuliebe bekanntlich sogar Textteile, sprachlich ohne Sinn (im Gegensatz zu den Off. *Jubilate ...*), wiederholt (es geht um Hiob). Daß damit — übrigens parallel, aber nicht gleichartig, in AR — *musikalisches Denken* im Sinne motivischer Gestaltung, also im Sinne der Angaben von Guido, im Choral selbstverständliches Kompositionsmittel ist, dürfte damit so klar sein, daß man eigentlich über *musikalisches Denken* ohne eingehende Berücksichtigung solcher Formen nichts sagen kann (ob es sich hier um Uregregorianische — was auch immer das sein könnte — oder Urfränkische oder sonstwelche Merkmale handelt, betroffen sind Melodien des Chorals). Wenn nun auch in dem sehr anderen Stil der Antiphonen vergleichbare Bildungen mit ästhetisch besonderen Effekten begegnen, z. B. in den angesprochenen „Reimen“, dann wird klar, daß der Choral motivische Gestaltung in der angesprochenen Art als ganz natürliches Kompositionsmittel kennt — dabei ist natürlich von syntaktisch festgegebenen Formeln abzusehen, die hier angesprochenen Bildungen sind ersichtlich frei komponiert. Es handelt sich nicht um Teile eines Formelarsenals, auch wenn dies tiefster Überzeugung tiefster Vagheiten der *oral tradition* Lehre widersprechen könnte — betont sein nur, daß Verf. natürlich nicht daran zweifelt, daß diese Musik nicht schriftlich entstanden ist, nur daß sie deshalb nicht komponiert worden und wie vom *inventor* gemeint auch weitergegeben worden sein sollte, das ist ihm nicht in der Art selbstverständlich wie dieser Lehre, die sich neuerdings, wie angesprochen, ganz überraschend in *chant communities* zu manifestieren scheint.

7.5 Zu den merkwürdigen Relationen der Int. *Ego autem in Domino speravi* und *Ego autem cum iustitia in den beiden Fassungen*

Nach Betrachtung einiger Einzelmelodien soll im Folgenden nach möglichen ästhetischen Funktionen gewisser häufig benutzter Wendungen gefragt werden, ohne daß damit bereits ausreichende oder gar endgültige Grundlage für allgemeine Folgerungen vorgestellt werden können³⁶⁹.

Wie oben gesagt, weisen die beiden in der Überschrift genannten Int. ebenfalls identische Anfänge auf, obwohl sie in der Notation verschiedenen Tonarten angehören, was die Vorstellung eines generellen Prinzips der *Vereinfachung* durch Parallelbildungen als Charakteristikum vor allem von AR und der daraus abgeleiteten Folgerung einer auch noch direkten Abstammung AR von Greg erneut einer gewissen Skepsis ausgesetzt sein läßt.

³⁶⁹Die geradezu revolutionäre Erkenntnis von M. Haas in seinem Buch über AR, daß es Formeln gäbe, die ganz speziell den Pronomen und nur Pronomen, ob possessiver oder personaler Natur zugeordnet seien, erleidet einen gewissen Einbruch ihrer Faszination, wenn man beachtet, daß einmal Haas nicht alle Beispiele erfaßt hat (z. B. transponierte), zudem aber zweisilbige Wörter, die nicht pronomialer Natur sind, nicht gerade leicht als Träger von Kadenz aufzutreten können; damit ist die geradezu umwerfende Vorstellung, daß es eine *chant community* geschafft habe, *ego, vester, nobis, tui* etc. als musikalisch einheitliche Bildungen anzusehen, doch wieder durch die übliche, daß Silbenzahl, Akzent und Wortgrenzen eine gewisse Rolle für Kadenzbildungen darstellen ersetzt. Darauf wird hier im Folgenden einzugehen sein.

Die tonartliche Verschiedenheit der beiden textlich wie musikalisch (in AR wie in Greg) identisch beginnenden Int. *Ego autem* in AR ist in Greg deutlich vermieden — denn, abgesehen davon daß *MMM II* den Int. *Ego autem in Domino speravi* tonal falsch einordnet (statt als notiertes *D* wurde offenbar transponiertes *G* gedacht, ist die Notierung tatsächlich auch in Hinblick auf die des Int. *Ego autem cum iustitia* in AR (zu den anderen Fassungen s. u.) um eine Quint nach unten, bzw. diese zu *Ego autem cum* um eine Quint nach oben transponiert, was die Probleme auch nicht gerade erleichtert), besteht der tonale Unterschied in AR darin, daß der Int. *Ego autem cum iustitia* mit *E* schließt, *Ego autem in Domino* jedoch, wenigstens in der Fassung von *MMM II*, mit *D* — die Schlüsse aber fast gleich sind, was damit zusammenpaßt, daß auch in Greg die Schlüsse identisch sind. In AR handelt es sich aber um eine, nicht ausschließlich, aber häufig genug auftretende Schlußformel zur *finalis E!* In Greg ist aber die gesamte Schlußwendung nicht formelhaft (der Schlußtorculus allein kann auch sonst vorkommen, jedoch in anderem Kontext). AR ist also durch eine tonarttypische Schlußformel bestimmt, Greg nicht. Angesichts dieses Umstands wird man fragen müssen, ob der Schluß des Int. *Ego autem in Domino speravi* in AR nicht falsch notiert wurde, d. h. eigentlich und ursprünglich doch auch die *finalis E* gemeint war; der Notator von *MMM II*, hat offensichtlich wenig gedacht (zu den Varianten, die Turcos Ausgabe, l. c., S. 79, mitteilt, s. u.).

Im Fall des Int. *Ego autem cum iustitia* ist eine Parallelität zwischen AR und Greg (*E auth.* bzw. 1. Ton), vielleicht wenigstens am Anfang zwischen beiden Fassungen erkennbar, trotz verschiedener Tonartzuordnung (die Schlußbildungen sind ersichtlich nicht vergleichbar: Die *tristropa* in Greg ist zu auffällig; zur Parallele, dem Int. *Ego autem ... speravi*, auf den noch unten näher eingegangen wird, 7.5 auf Seite 660 — auf das Motiv über *tuo* wird im Folgenden eingegangen, weil es in einfacherer Form auch in Greg begegnet, die zweiteilige Form eine Eigenheit von AR darstellt):

AR

Greg

E- go au- tem cum ju-sti- ti- a

AR

Greg

ap- pa- re- bo

AR

Greg

in con- spe- ctu tu- o: sa- ti- a- bor,

AR

Greg

dum ma- ni- fe- sta- bi- tur glo- ri- a tu- a.

Daß die Vorstellung, eine Fassung sei, und dann auch noch durch direkte Bearbeitung oder vielleicht auch „direktes Zersingen“ aus der anderen entstanden, ist bei diesem Beispiel nicht gerade leicht zu akzeptieren, die Melodien sind zu verschieden. Greg disponiert seinen Höchstton wie oft, nicht immer, als wirkliches „Supremum“, das nur einmal angenommen wird, entsprechend „langsam“ verläuft auch der initiale Aufstieg, bis auf *justitia* der Höchstton erreicht wird — daß dies eine analog deklamatorische Heraushebung des natürlich wichtigen Wortes *iustitia* sein sollte, wie im Parallellfall *Ego autem in Domino speravi*, erscheint deshalb nicht als so triviale, naturgegebene Interpretation, weil die betreffenden Silben auch die ersten wirklichen Akzente sind, denn *Ego autem* kann auf *Ego* wegen der initialen Stellung keinen Hochtton erwarten, und *autem* erreicht schon im initialen Aufstieg die erste Ebene der Rezitation in dieser Tonart.

In Greg wird die Halbkadenz auf *apparebo* als Einschnitt mit Aufstieg gestaltet, wobei die Verwendung des für den 1. Ton charakteristischen *b* den Abstieg in Stufen gestaltet — ob man die von Marchettus im *Pomerium* formulierte Tendenz der beiden alternativen Tetrachorde, *b/h*, die in Wendungen mit *b* diesem Ton als Spitzenton eine „Umkehrfunktion“ zuordnet, auch für den so lange vor ihm entstandenen Choral heranziehen darf, ist fraglich, hier aber ist die Funktion des *b* eindeutig die Vorbereitung des Abstiegs, sozusagen die Bekräftigung der Bewegung nach unten von einem tieferen Höchstton aus; die ästhetische Wirkung des dadurch bestätigten Abstiegs, *ca bGF*, beruht offensichtlich (denn „offenhörlich“ kann man nicht sagen) wesentlich auf der Verwendung von *b* als „Wendeton“, was übrigens vergleichbar auch für die anderen Stellen des Auftretens dieses Tons in Greg gilt. Daß Greg hier eine typische Halbinzision gestaltet — Abstieg und anschließend wieder Aufstieg zur *tuba* —, ergibt sich klar aus der Funktion des Abschnitts: Die wirkliche Mittelkadenz findet sich erst auf *in conspectu tuo: ...*, die dann auch individuell als wirkliche Kadenz gestaltet wird, und zwar so deutlich als Kadenz, daß die gleiche Wendung, durch den Text als „Reim“ (*tuo ... tua*) veranlaßt, auch den Gesamtschluß bilden kann — auch in dem Int. *Ego autem in Domino speravi* findet sich der gleiche Vollschluß, nicht jedoch der „Reim“, den auch AR im

Int. *Ego autem cum justitia* nicht kennt bzw. nicht kennen kann (weil hier ein Formelschluß vorliegt — dies mag ein Grund für Ausmerzungen von „Reimen“ in AR sein: Die jeweilige Formel geht vor einem „Reim“; ein denkbare Prinzip, das eine sekundäre Entwicklung von AR nahelegen würde, nur ist natürlich nicht (immer) klar erkennbar, ob nicht doch der Reim die Langweiligkeit einer Formel aufgehoben haben könnte).

Die sorgfältige Gestaltung des ersten Halbschlusses *apparebo* in Greg ist also kontextbedingt von der Gesamtdisposition abhängig; typisch ist wieder die oben angesprochene „übergeordnete Zweistimmigkeit“, die Verf. nicht als Parallele z. B. Bachscher Prinzipien einstimmiger Polyphonie verstehen will, sondern als Versuch einer Erfassung der Relation zwischen jeweiligen Hoch- und Tieftönen bei einer übergeordneten Bewegung: *ca G baG F*; der Tonraum wird sozusagen oszillierend, aber in gleichgerichteter Gesamtbewegung erweitert; die gerichtete Bewegung erfolgt in ausgleichenden „Gegenbewegungen“, in einer übergeordneten Richtung, so daß die jeweils erreichten Extremtöne in dieser Eigenschaft dynamisch als Ziele von Bewegungen bewußt und erlebbar werden: Die Melodiegestalt, auch im Kleinen, wird bestimmt von einem dynamischen Bewegungserleben einer übergeordneten Richtung.

Natürlich sind solche Beschreibungsversuche zwangsläufig vage, auf assoziative Metaphern angewiesene Hinweise auf mögliche, und hypothetisch für die Erfinder voraussetzende ästhetische Erlebnismöglichkeit; Hinweise auf die Möglichkeit vergleichbaren Erlebens im „Gegenüber“. Andererseits ist die Gestalt, wie sie in den Noten abstrakt faßbar ist, als bewußte Schöpfung zu betrachten, die solche Deutung begründen kann — gerade, wenn es sich um klare Bildungen handelt, die durch „Zitierung“ in einem anderen Introitus als Gestalt eindeutig festgelegt sind, fällt es nicht leicht, darin einfach zufällig zur Notationsgestalt „geronnene“ (um ein beliebtes Wort zu gebrauchen) Emanationen einer nach Konventionen singenden *chant community* sehen zu können (abgesehen davon, daß man kaum wissen kann, was man unter so tiefsinnigen Formulierungen eigentlich meinen soll: Hier sollen die Melodien als individuelle Melodiegestalten, die aufgrund der Absicht eines Komponisten oder Gestalters entstanden sind, gewertet werden, zumal sie ja nur so greifbar sind, und irgendjemand muß sie einmal so niedergeschrieben haben, wie sie sich dem Leser oder vielleicht ja auch Hörer darstellt).

AR kennt die geschilderte Disposition nicht, die Schlußtöne, *a*, sind in beiden Abschnitten identisch, also auf *apparebo* und *tuq*. Daß wenigstens die Anfänge parallelisierbar sein könnten, wird durch den *strophicus* auf dem ersten wesentlichen Akzent nahegelegt, aber auch durch die Gesamtanlage — die jeweiligen Bewegungen laufen parallel, z. B. der Abstieg nach *justitia* wie auch der Anstieg auf *apparebo*. Daß AR mit dem Tiefton *G* einen anderen tiefen Gerüstton aufweist als Greg kann der anderen Tonartzuordnung geschuldet sein. Dabei kennt Greg *G* im Anfang bereits auf der zweiten Silbe.

Die initiale Verzierung auf der ersten Akzentsilbe in AR ist aus Freude an Melismatik im Rahmen der Möglichkeit, den Akzent zu beachten, zu erklären, d. h. hier muß kein grundsätzlicher Gegensatz zu Greg bestehen. Die notwendige Beweglichkeit „zerstört“ allerdings den für Greg so typischen Effekt der Herausgehobenheit von Extremtönen durch ökonomischen Einsatz dieses Mittels: AR erreicht diesen Höchstton bereits auf der dritten Silbe, so daß, an-

ders als in Greg, der *strophicus* keine besondere Wirkung erzielen kann, die gesamte mögliche Bewegungsdynamik ist bereits im ersten Melisma erlebt; Greg plant den Einsatz der gleichen melischen Gerüststruktur so, daß ein ganzer Abschnitt, und dieser noch innerhalb der Gesamtdisposition durch solche Mittel gestaltet werden kann. Die für Greg so charakteristische Ökonomie erweist sich damit als Ergebnis einer Gestaltung in Hinblick auf die Gesamtanlage der Melodie.

Kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit eine gleiche Grundform für den Anfang dieses Int. *Ego autem cum iustitia* in beiden Fassungen voraussetzen — die Gleichheit mit dem Int. *Ego autem in Domino speravi* reicht in AR weiter, nämlich bis zum tiefsten Ton dieses Teils *F* in dem *porrectus subtripunctatus*, in Greg nur bis zu Anfang von *cum iustitia* *apparebo* —, so scheint danach ein direkter Vergleich beider Fassungen kaum sinnvoll; dies gilt nicht so sehr für die Verzierung von AR auf *apparebo*, die eben eine „Diminution“ sein kann, sondern für die folgenden Abschnitte. Das *apparebo* abschließende Melisma in AR stellt eine der typischen „rollierenden“ Bildungen dar, die in AR durchgängig die Gestaltung bestimmen, die Greg aber eher zu vermeiden sucht.

Man kann daran die Überlegung anschließen, ob es sich hierbei tatsächlich um Bildungen handelt, die im Bewußtsein der Zeit der Entstehung beider Fassungen auch als Ornamente verstanden wurden — dies bringt jedoch ein grundsätzliches Problem mit sich, daß nämlich auch diese Bildungen sehr einfacher Art wenn sie auftreten, fast immer „korrekt“, d. h. in der ihnen eben eigenen Gestalt als solche stets klar erkennbar auftreten. Eine variative Beliebbarkeit kann man ihnen daher weder im Auftreten, z. B. in Schlußformeln, noch hinsichtlich der Gestalt zuordnen. Natürlich ist es denkbar, daß hier Bildungen vorliegen, die etwa für die Autoren von Greg als unwesentliche Verzierungen bewußt waren, als Mittel, die Ausführung musikalisch aufwendiger zu gestalten, so daß die meistens für Greg charakteristische „Reduziertheit“ in solchen Erscheinungen, wie hier auf *apparebo* besonders deutlich, vielleicht doch (im Einzelfall) als eine Entscheidung für einen Verzicht zu Gunsten stärkerer Individualität als bewußter Redaktionsakt — ob nun von fränkischen *magistri cantandi* oder irgendwelchen *Vitalliani*³⁷⁰ — bewertet werden könnte.

Daß eine solche Interpretation zur Erklärung der Unterschiede beider Fassungen nicht ausreichend ist, geradezu hochgradig nicht ausreichend sein kann, kann jeder Betrachter leicht erkennen. Die angesprochene Stelle aber könnte ein Beispiel für eine solche Reduktion sein, denn ein streng syllabischer Abschluß an einer klar als solche erkennbaren *incisio* ist hinsichtlich der Beziehung zwischen Musik und syntaktischer Textform sinnvoll, wogegen der recht aufwendige *iubilus*, den AR hier einsetzt, eine gewisse Problematik in Hinblick auf die hierarchische Stellung dieser *incisio* bieten könnte — jedenfalls vom antiphonalen Stil von Greg her gesehen. Dabei ist, im Gegensatz zum abschließenden Melismateil der *Porrectus praebipunctatus subbipunctatusque* für AR nicht als übliche Floskel zu betrachten, wie die angeführte „rollierende“ Bildung — vielleicht ist es sinnvoll, hier eine hierarchische

³⁷⁰Es bleibt aber immer, wie im vergleichbaren Fall von Benevent, wo ja auch nach nicht nur neuerdings beliebter Ignorierung der Quellenlage, Greg schon vor 800 floriert haben soll, auch hier etwas auffällig, ein Nebeneinander von zwei doch ausreichend verschiedenen Repertoires im Umfang des Chorals in einer Stadt oder Region einfach als möglich vorauszusetzen.

Differenzierung anzuwenden? Eine Reduktion einer entsprechenden Vorgabe durch Greg bedeutete also nicht einfach nur das Auslassen von sozusagen trivialen Floskeln.

Daß die angesprochene „Ausmerzung“ von Ornamenten nicht ausreicht, die Unterschiede der Fassungen zu bewerten, zeigt sich im 2. Abschnitt, *in conspectu tuo*, den Greg wie gesagt, und eindeutig sekundär als „Reim“ mit dem Schluß bildet, dem Text folgend — der Int. *Ego autem in Domino speravi* kennt wie gesagt keinen solchen „Reim“, verwendet aber die gleiche Schlußformel³⁷¹:

AR

Greg

E- go au- tem in Do- mi- no spe- ra- vi:

³⁷¹Der diese ebenfalls nutzende Int. *Meditatio cordis mei* kennt eine Andeutung von einem „Reim“, aber ohne textlichen Bezug; andere Beispiele der Verwendung dieses Schlußmotivs, sei es nur am Ende oder nur als Binnenkadenz werden im Folgenden noch genannt.

Erwähnt seien hier noch der Int. *Ego autem cum*, wo der Schlußtorculus allein erscheint: *FFF DED* ebenfalls mit (auch textlich begründetem) musikalischen Binnen„reim“ — und dieser Bezug zum Text dürfte ein für allemal deutlich machen, daß solche Wendungen als solche gemeint sind, nicht „irgendwelche“ gestaltmäßig vage Formeln; ohne Binnen„reim“ findet man die Schlußwendung im Int. *Ego autem in Domino speravi*. Nur ansatzweise findet man die Schlußwendung im Int. *Misereris omnium, Domine*, und nur als Binnenkadenz; eine entsprechende Verwendung, aber affinal transponiert findet man im Int. *Salus autem iustorum a Domino*; anders, nur als Vollschluß erscheint der Schlußtorculus im Int. *Scio cui*.

Identisch findet sich die Wendung im Int. *Exclamaverunt ad te, Domine, DF FEFD DED D*, und zwar auch als Binnen„reim“; entsprechend singt der Int. *Memento nostri, Domine*, wo der Binnenschluß *in beneplacito populi tui* mit der entsprechenden Stelle im Int. *Exsurge* identisch ist (angenehmerweise nicht in AR vorhanden), der *torculus* mit Schlußtonwiederholung aber auch am Schluß und im Innern nochmals auf *electorum tuorum* begegnet; identisch, aber nur im Inneren, also genau wie in *Exsurge*, findet man die Situation im Int. *Statuit ei Dominus testamentum pacis* (in AR ebenfalls *finalis E*) — die Formel ist also als Formel ausreichend häufig bezeugt; vor allem aber, und dies sollte diese langweilige Aufzählung belegen, kann eine solche Wendung frei eingesetzt werden, einmal nur als Binnenschluß, dann als „Reim“, also zweimal, oder nur als Vollschluß. Die Verfügbarkeit ist somit kompositorisch individuell frei, nicht streng gebunden wie etwa die großen Formeln in den Tractus. Damit aber ist die Bezeichnung solcher Bildungen als Motive eben nur dann völlig ausgeschlossen, wenn man diese Bezeichnung ausschließlich auf die Technik der (mehrstimmigen) *motivischen Arbeit* beziehen will, was natürlich seine Berechtigung hat, zumal wenn man sozusagen weitgehende, vor allem vom Kontext bestimmte Individualität als Merkmal eines *Motius* im „klassischen“ Sinne fordert. Man kann daher auch hier die Frage stellen, ob solche Wendungen, die mehrfach auftreten bzw. mehrfach verwendet werden können, darin nicht grundsätzlich verschieden vom „klassischen“ Motivbegriff sind. Andererseits ist zu beachten, wieviele „klassische“ Motive auch die Natur allgemeiner Wendungen haben, worin ja ihre Verständlichkeit für den Hörer beruhen. Die begriffliche Differenzierung ist also nicht so einfach, wie dies auf den ersten Blick scheinen mag — womit die wesentlich höhere Komplexität kompositorischer Entscheidungsmöglichkeiten in der Musik der „klassischen“ motivisch-thematischen Arbeit nicht etwa bestritten werden soll; es ist aber gar nicht so einfach, den Grad individueller Formmöglichkeiten im Gregorianischen Choral selbst bei solchen Wendungen explizit zu machen.

AR
Greg

bor

ex-sul-ta bo, et lae-ta-bor in tu-a mi-se-ri-cor-di-a:

AR
Greg

qui-a re-spe-xi-sti hu-mi-li-ta-tem me-am.

Der Vergleich der beiden Fassungen ist hier nicht nur der Transposition von AR wegen nicht ganz einfach³⁷² — bezieht man die Fassungen aufeinander, etwa im Quintabstand, was der Anfang nahelegt, so muß man verschiedene Intervallabstände feststellen: Man findet z. B. zu Anfang der zweiten Zeile den Quintabstand, was durch den beiden gemeinsamen Ab- und Anstieg auf *et laetabor* bestätigt wird; danach aber muß man einen Quartabstand, dann sogar einen Terzabstand konstatieren — die typische ornamentale Floskel in AR auf *laetabor in tua* nicht mitgerechnet³⁷³. Daß etwa bei *miseriordia* eine Parallele vorliegt, ist kaum zu bestreiten, wie auch, daß die Melodien konturmäßig durchaus verwandt sind; nur variiert eben der intervallische Abstand, so daß AR in der dritten Zeile nach überwiegendem Terzabstand zu Greg ab *humilitatem* keinen Abstand mehr erkennen läßt. Man kann, auch angesichts der Typik des Initium, d. h. in Vergleich zum Int. *Ego autem cum iustitia* hier in AR den Versuch einer kompositorischen Korrektur eines Irrtums der Tonartzuordnung kaum als wahrscheinliche Erklärung sehen können, Anfang wie Schluß sind von der jeweiligen Formel her gesehen — abgesehen aber von der diatonisch intervallischen Struktur der Schlußformel — so deutlich dem *E auth.* zuzuordnen, daß eine Erklärung der „variablen“ Abstände aus rein tonalen Gründen unverständlich würde.

Damit aber könnte der gegenseitige Vergleich weniger interessant werden, z. B. der Unterschied auf *in Domino speravi* hinsichtlich der Lagen scheint zu groß, als daß man hier „noch“ auf eine gemeinsame Grundform schließen könnte, zumal Greg hier eine Art musikalischer „Assonanz“ zwischen *Domino* und *speravi* setzt, die übrigens den Kontrast des Auftretens von *h* — in „Tendenz“ zur Dominanz von *c* im folgenden Teil, dem dann nur noch tieferliegende Abschnitte folgen — und *b* verstärkt. Vielleicht ist gerade das auch der ästhetisch wesentliche Sinn der „Assonanz“ bzw. ihr Auslöser. Denkbar ist also, daß Greg hier eine

³⁷²Die Gleichheit des Anfangs mit dem des Int. *Ego autem cum iustitia* reicht in AR genau bis zur Kadenz auf *sperabo*.

³⁷³Derartige Wendungen sind so häufig, hier die „rollierende“ Floskel, *DFEDCDFEDC*, wie sie AR gerne irgendwo anhängt (übrigens durchweg abwärts gerichtet).

sekundäre „Symmetrisierung“ aus der Vorgabe heraus gestaltet, denn die Lage beider Fassungen an dieser Stelle unterscheidet sich wesentlich dadurch, daß AR erst h/E (s. u.), und dann hc/EF setzt, Greg aber zuerst den Höchstton erreicht. Diese „Verschiebung“ könnte Ergebnis der angesprochenen „Assonanz“ sein. Es ist nicht zu übersehen, daß die jeweiligen Aufstiege, auf *exultabo*; *laetabor in tua* und *quia respexisti* in beiden Fassungen parallel geschehen, jedoch jeweils mit verschiedenem Abstand: Einmal entspricht dem Höchstton c von Greg der gleiche Höchstton c/F in AR, zum andern entspricht auch dem Hochton, d. h. lokalen Höchstton, b , in Greg wieder der Ton c/F in AR; genau das macht den Vergleich so schwierig.

Man würde gerne einen Grund für diese Auffälligkeit finden; vielleicht gibt eine entsprechende Merkwürdigkeit in der Überlieferung von AR hier einen Hinweis: Um nämlich das Problem der Bestimmung eines Grundes für die „falsche“ Notierung mit *finalis D* noch etwas unterhaltsamer zu machen, findet man in den drei Fassungen, die Turco in seinem so dankenswerten Werk abdruckt, l. c., S. 84, noch zwei andere Schlußarten in AR, aber jeweils mit der identischen Formel (modulo diatonische Struktur)³⁷⁴:

³⁷⁴Hier kann man auch den Sinn der Verwendung des Terminus *modulo* sehen: Bezeichnet wird damit die Klassenbildung, die wie in der *Musica Enchiriadis* gleiche Konturen unabhängig von der spezifischen diatonischen Struktur als Repräsentanten der gleichen Klasse *neuma* klassifizieren kann. Die *Musica Enchiriadis* beschreibt diesen Klassifizierungsvorgang so, ed. Schmid, S. 14, 5: *neuma quaelibet ... similiter enim cordis a parte in partem ductis quaterna inter cordas series continuatim describatur, ita ut unaquaeque series suo proprio sit insignita colore*. Die diatonische Verschiedenheit einer solchen Kontur, die als Klasse selbstverständlich ist und mit dem Namen *neuma* bezeichnet wird, wird damit zu einer *Färbung*; eine ja gar nicht so unpassende Assoziation. Die *Kontur/neuma* bzw. *neumae series* ist die Klasse, die *Färbung* die individuelle Eigenschaft des Klassenrepräsentanten; also: *DEFD* und *EFGE* sind als *neuma* gleich klassifizierbar, als individuelle Gestalten aber in der *Farbe* verschieden; die *neuma* ist die Abstraktion von dieser *Farbe* (was hier nicht etwa eine verschiedenfarbige Linienziehung sein kann; falls man an Guido denkt).

Die *Musica Enchiriadis* beschreibt hier eine der Leistungsfähigkeiten musikalischen Hörens: Klassenbildung bei sozusagen gleichzeitiger Differenzierung der individuellen Klassenrepräsentanten — d. h. das musikalische Hören hört Individualitäten und gleichzeitig auf anderer Ebene Klassen. Wenn die Bezeichnung *neuma* nun tatsächlich die ursprüngliche Bezeichnung für das war, was heute so bezeichnet wird, das einen einheitlichen melischen Linienzug einheitlich wiedergebende, also ein *torculus*, könnte man darin eine Vorform des Wortgebrauchs der *Musica Enchiriadis* sehen (eine *Vorform*, weil die adiastematische Neumenschrift ja auch hier noch weitergehend, musikalisch unbrauchbar, abstrahiert, wenn der *torculus Gca* mit dem *torculus GaG* identisch notiert werden muß). Die *Musica Enchiriadis* ist mit dieser Beschreibung übrigens ein wesentlicher Sprung — von *Schritt* kann man da nicht „mehr“ sprechen — über die antike Theorie hinaus gelungen: Beschrieben werden Eigenschaften konkreter melischer Gestalten, nicht nur die Struktur der daraus abstrahierten Leiter! Genau dies kennzeichnet auch den vom Verf. behandelten Vergleich von Ton und Buchstabe etc. in seiner mittelalterlichen, und nicht antiken, Form, der in byzantinischen Schriften nicht auftritt, was man beachten sollte.

hu- mi- li- ta- tem me- am.

Jeweils drei Schlußtöne stellen die Fassungen von AR zur Verfügung, *D*, *F*, *E* (den Ton *G* hätte vielleicht eine vierte Überlieferungsvariante zur Verfügung gestellt, die es glücklicherweise aber nicht gibt); am einfachsten erscheint die Fassung, die auf *F* schließt, also einen halben Ton über der von der Formel „verlangten“ *finalis E*; diese könnte man auch in Hinblick auf den Anfang als „normale“ Fassung betrachten, aber auch sie weist gewisse Probleme auf, jedenfalls hätte ihre Gestalt Transpositionen wie in den anderen Varianten überflüssig gemacht.

Die Fassung auf *D* läßt nun genau auf der Silbe *humilitatem* eine auch strukturelle oder gestaltmäßige Variante erkennen, die die bisherige identische Quinttransposition der Notation zu einer Terztransposition macht — gemessen an der Fassung mit der *finalis a*! Eine Tonrepetition wird „zum“ *scandicus* mit der entsprechenden Folge.

Ein vergleichbares Verfahren kennt offensichtlich auch die Fassung, die nun die Formel tonal korrekt, d. h. in ihrer eigentlichen Lage, mit *E* abschließt, aber eben auch, wenn sie auf *humilitatem* aus einer in den anderen Überlieferungen gesungenen *clivis ha* den *climacus haG* macht, womit sie eben einen Ton tiefer gelangt und statt mit *F* mit *E* schließen kann. Wie der Vergleich der Fassungen zeigt, müssen diese beide „Ausnahmeneumen“ als die ganz bewußt so gestalteten Stellen angesehen werden, an denen der jeweilige andere Schluß begonnen wurde: Die Fassung, die mit *D* schließt, verändert ihre Lage zur Fassung *F* durch Terzgang nach oben statt Tonrepetition, die Fassung *E* geht um eine Terz nach unten statt nur einen Ganzton. Weil diese beiden melodischen Varianten jeweils einmalig sind, wird man sie als solche beurteilen müssen, d. h. als Veränderungen gegenüber der mit *F* schließenden Fassung, zu der die auf *D* vorher durchgehend im Abstand einer Quint verlief; es wäre peinlich, würde man sich gerade an solcher Stelle auf die bequeme Ausrede der eben unvermeidlichen Vagheit strikter Beachtung der *oral tradition* Lehre zurückziehen. Man muß also vermuten, daß in der Schlußwendung selbst irgendetwas „gesteckt“ hat, das solche Varianten erzwungen hat. Hätte die Fassung auf *D* ihre Lage beibehalten, hätte sie mit *B* schließen müssen, ein Ton, den es weder als *finalis*, noch als Skalenton „gibt“; dies ist ein absolutes Rätsel, das nun wieder

dagegen spricht, daß es genau der Schlußabschnitt sei, dessentwegen die drei Schlußtöne der Überlieferungen von AR zustande gekommen wären.

Wenn der Notator der Fassung auf *D* übrigens statt eines *scandicus DEF* nur einen *podatus DE* gesetzt hätte, hätte er ebenfalls einen „korrekten“ Schluß auf *E* erreicht.

Vergleicht man nun die Formel mit ihrem Normalauftritt in Int. der Tonart *E auth.*, so wird deutlich, daß sie (zurück) bis zur Silbe *humilitatem* reicht, der *porrectus GFG* ist obligatorischer Bestandteil, der in den Schlußvarianten des hier zitierten Int. *Ego autem in Domino*, als *GFG*; *FEF* und als *aGa* auftreten muß; der davorstehende *scandicus Gah*; *EFG* oder *FGa* ist nicht (mehr, oder eher: noch nicht) Bestandteil der Formel.

Hinzu kommt noch der bereits angesprochene Umstand, daß auch der Anfang des Int. *Ego autem in Domino* in AR mit einer Formel beginnt, die wie die Schlußformel für Int. des Tons *E auth.* charakteristisch ist. Angesichts dieses Umstands und des geringen Umfangs gibt es offenbar für den gesamten Verlauf bis auf den Schluß keinen Grund für eine transponierte Notierung eine Quint unter der mit *F* schließenden Fassung.

Erinnert man sich nun an die oben erwähnte Merkwürdigkeit der abwechselnden Abstände von AR (in der Fassung von *MMM II*) und Greg, so fällt besonders die Verschiedenheit der Korrespondenz der jeweiligen (absoluten oder lokalen) Höchsttöne auf: Es ist doch verwunderlich, daß — nun die Fassung auf *E* oder *F* hinsichtlich des Gesamtverlaufs als Maßstab setzend — ausgerechnet die auffälligsten Töne, der Wechsel zwischen *c* und *b* in Greg in AR immer nur mit dem Gleichen, dem Höchstton *c* „beantwortet“ wird. Beachtet man zusätzlich, daß Greg recht dezidiert auf *Domino speravi* wie bereits oben angesprochen mit dem Wechsel von *b/h* spielt, so könnte man die Vermutung haben, daß ein solcher Wechsel AR zur Zeit seiner Notation(en) ein Greuel war, daß, wie schon an anderer Stelle bemerkt, hier, gelegentlich, nicht systematisch, eine geradezu Zisterziensische Abneigung gegen das Nebeneinander der beiden Tetrachorde bestand³⁷⁵.

Hinzu kommt noch eine triviale Beobachtung: Die beiden jeweiligen Höchsttöne *c* wie *b* haben die Eigenschaft, unter sich einen Halbton zu haben, ein Höchstton *h*, wie er (hier) in Greg nicht auftritt, hat diese Eigenschaft nicht. Zu fragen wäre also, ob die, wie auch immer konkret und vorstellungsmäßig begründete Phobie von AR gegenüber *b/h* zumindest in „schnellem“ Wechsel dazu geführt haben könnte, daß die beiden in der Halbtonumgebung nach unten identischen Höchsttöne in AR „vereinheitlicht“ worden sind; dies konnte durch eine lokale Verschiebung der betreffenden gesamten Neumengruppe mit *b* als (lokalem) Höchstton um einen Ganzton nach oben, „aus“ *b* „wird“ damit *c* — und genau das geschieht und erklärt die sonst unverständliche Schwankung des Abstands, wenigstens wenn man die Fassung von AR, die mit *F* oder *E* schließt, zunächst heranzieht.

Beachtet man weiter, daß der letzte Höchstton in Greg, auf *resperisti* der Ton *b* ist, dem in AR der Ton *c* entspricht (in der nach unten transponierten Fassung also *F*), so wird klar, daß AR hier ein Fehler unterlaufen ist, der nur durch eine weitere Korrektur nun „sogar“ der melischen Gestalt korrigiert werden konnte, nämlich die oben angesprochene Ersetzung der

³⁷⁵Achtung! Verf. vergleicht hier nur, er setzt nicht etwa voraus, daß AR eine Zisterziensische Fassung von Greg sei.

clivis ha durch den *climacus haG* auf *humilitatem*; die auf *F* schließende Fassung von AR hat dies nicht gesehen, überliefert die Form genau, wie sie sozusagen in der Neumenfolge bestand — und „landet“ folglich falsch auf *F*.

Damit wäre eine sehr sinnvolle und mit der Struktur von Melodie und Überlieferung übereinstimmende Lösung wenigstens des Problems der Relation von Greg und AR in den beiden auf *E* bzw. (eben falsch) auf *F* schließenden Fassungen erreicht. Was bleibt, ist eine Begründung dafür, daß die Fassung, wie sie *MMM II* wiedergibt, die hier konsequent der Vorgabe folgend auch als Parallele zitiert wurde, überhaupt transponiert hat — denn durch diese Transposition kommt der Notator in den Zwang, die Melodie zum Schluß um eine Terz nach oben zu schieben (eben um einen Schluß auf dem „nichtexistenten“ *B* zu vermeiden).

Angesichts des geringen Umfangs ist eine Quinttransposition nach unten absurd: *Gahc* – *F* (und der Ton *F* tritt nur am Schluß auf, wie auch der Ton *E!*), ist transponiert, wie die Hexachordlehre zeigt, intervallisch identisch mit *CDEF*. Was also könnte den Notator zu seiner absonderlichen Transposition veranlaßt haben, zumal wenn er dadurch unvermeidlich hinsichtlich der Lage der *finalis* nicht nur „zu“ tief, sondern eben auch auf einen auch affinal nicht definierten und nicht definierbaren Schlußton gelangt? Zur Vermeidung von *b/h* geriete eine solche Transposition nicht nur vom Regen in die Traufe, sondern in einen viel schlimmeren Regen: Sie würde *Es* verlangen, ein noch viel „unmöglicherer“ Ton, der aber von der untransponierten Fassung gar nicht verlangt wird!

Allerdings weiß man natürlich nicht, ob ein *b/h* Wechsel nicht auch, ja sogar wahrscheinlich, in AR ursprünglich bestanden hat, die angesprochene lokale Verschiebung also nicht etwa eine Reaktion auf Greg, sondern auf eine gemeinsame, mit diesem Merkmal ausgestattete Vorgabe gewesen ist, eine sekundäre, ausmerzende Reaktion. Könnte es also möglich sein, daß ein, nicht gerade intelligenter, Notator von AR noch den „Fehler“ irgendwie im Ohre hatte, und sich vor ihm schematisch durch Transposition „retten“ wollte, nur eben dadurch höchstens eine Verschlimmerung ausgelöst hat; er muß dann seine Fehlentscheidung durch eine entsprechende falsche Neume, eben einen *scandicus DEF* statt Tonrepetition wieder korrigieren — um damit nun wieder auf einen falschen, aber den ersten von unten überhaupt erreichbaren „legalen“ Schlußton zu geraten bzw. geraten zu können. Sicher ist diese Deutung³⁷⁶ keine sehr schöne Lösung des Problems, aber vielleicht eine mögliche, wenn sie auch gewisse Defizite beim Notator dieser speziellen Fassung, der mit *D* schließenden, voraussetzen

³⁷⁶**Tonalitätsprobleme** Eine vergleichbare Situation findet man im unten, Anm. 8 auf Seite 765, angesprochenen Int. *Deus in aditorium*, wo ebenfalls eine Fassung der Überlieferung von AR die Melodie eine Quint nach unten transponiert überliefert, vgl. Turco, l. c., S. 78: Die Melodie hat (sonst) in AR wie in Greg die *finalis* und den Umfang des 7. Tons, von *G* – *g*, weist allerdings erhebliche Unterschiede jeweils zu Anfang und auch zum Schluß von AR und Greg auf. Die genannte Fassung transponiert mit geringen Varianten im Verlauf die Melodie von AR um eine Quint nach unten, *G* wird also durch *C* ersetzt etc. Nur der Schlußabschnitt unterscheidet sich deutlich von der untransponierten Fassung, indem die Melodie geradezu abrupt von *C* bis *d* steigt, womit sie die Lage der untransponierten Fassung erreicht, und zwar nachdem der Tiefstton gesungen wird (zitiert werden hier nur die betreffenden Fassungen von AR, denn der Unterschied hat mit der Relation von AR und Greg nichts zu tun):

muß. Aber vielleicht hat es ja auch weniger intelligente Notatoren gegeben; wer weiß, was er



qui quae-runt a- ni- mam me- am.

Daß die „obere“ Fassung sekundär ist, wird schon dadurch erkennbar, daß sie nicht die typische Schlußbildung nutzt, und zwar weder die des 1. Tons, abgesehen von der letzten Neume, noch die des 4. Tons (in AR). Die Frage, was den Notator dieser „Sonderfassung“ zu seiner absonderlichen Gestaltung geführt haben könnte, muß vor vollständiger Bewertung vergleichbarer Fälle unbeantwortet bleiben. Erkennbar ist, daß dem Notator/Komponisten offenbar mit Erreichen des Tiefsttons auf *Qui* bewußt geworden ist, daß er bei Beibehaltung der Transposition eine „falsche“ *finalis* ansteuert; um den ersten von unten erreichbaren Finalton, *D*, anzusteuern hätte es jedoch nur einer Verschiebung, z. B. *DC EE* ... bedurft, anstatt eines derartigen Aufstiegs, der den Höchstton in der untransponierten Lage erreicht. Weiterhin ist zu fragen, warum, wenn schon die „normale“ Lage erreicht wird, nicht mit einem ebenfalls normalen Schluß die *finalis G* der untransponierten Fassung verwandt wird; warum geht der Komponist/Adaptor also wieder zurück auf die tiefstmögliche *finalis D*? Immerhin ist der Höchstton der vorangehenden Passage *c* nur einen Ganzton unter dem hier erreichten Höchstton, sodaß der Komponist der transponierten Fassungen sich im Rahmen seiner Melodie sehen konnte; offenbar bleibt nur die Lösung, daß er den Schluß zum Anlaß genommen hat, sehr aufwendig, ja nach logisch fortentwickelter neuester deutscher Rechtschreibung, musikalisch aufwändigst den Schlußsatz zu gestalten. Wenn er dabei von den typischen Formeln absieht, wäre dies ein Hinweis auf einen späten, individuellen Eingriff. Man muß die Melodie des Schlußsatzes sicher als Folge der Transposition sehen, ihre Gestalt aber kann nur als kompositorisch freie Entscheidung „erklärt“ werden; eine tonale Logik ist nicht zu erkennen.

Warum nun überhaupt eine Fassung von AR die Melodie transponiert notiert — und das gemeinsame Zeugnis von Greg und den anderen Fassungen von AR beweist die Ursprünglichkeit der *finalis G* —, könnte wieder mit dem Auftreten von *b/h* in Verbindung gebracht werden. Allerdings erscheint das in untransponierter Fassung vielleicht anstößige *b* dann zwangsläufig viel „schlimmer“ als *Es*, denn *G a b/h c d e f g*; der Ambitus der untransponierten Fassung, schon im ersten Abschnitt erreicht, hat eine Entsprechung in *CD Es/EF G a b c*; das hier notwendige *b* ist in der untransponierten Fassung ein diatonisches *f*, eine Transposition erscheint also von daher absurd; als völlig unsinnig, es sei denn, man wollte, aus theorierational unerfindlichen Gründen einfach jede „Gefahr“ eines *b/h* Nebeneinanders durch die Transposition strikt vermeiden: Weil es *Es* „nicht gibt“, kann in dieser Transposition auch kein solcher Fehler auftreten — daß man damit aber (eventuell) den Teufel der „Chromatik“ mit dem Beelzebub der „falschen“ *finalis* austrieb, hat der jeweilige Notator offenbar erst am Schluß bemerkt.

Um den, ausweislich der von Turco so dankenswert mitgeteilten Varianten von AR ja nicht einmaligen Vorgang einer solchen, tonal aberwitzigen Transposition vom Ruch der Absurdität zu befreien, scheint die einzige Möglichkeit die zu sein, eine ursprüngliche Nichtgebundenheit des Denkens an die strikte *finalis* Ordnung anzunehmen; und zwar im dem Sinne „ursprünglich“, als eine rationale Notation bereits geläufig war, d. h. die „Notwendigkeit“ einer Transposition bewußt werden mußte — bei rein mündlich intuitiver Überlieferung ist eine Transposition in entsprechend rationalem Rahmen der diatonischen Skala ersichtlich nicht denkbar (im konkreten Wortsinn) und auch unnützlich.

Daß AR nicht schon in einem in diesem Sinn ursprünglichen Stand der strikten Ordnung der acht Tonarten folgt, würde kaum einen überraschenden Befund darstellen, das ist geläufig — und hat Folgen für die Bestimmung der Relation von AR und Greg: Der zu Anfang dieses Beitrags implizit erwähnte Revolutionär der Gregorianikforschung, der eine direkte genetische Abstammung AR aus

aus einer Vorlage gemacht hat?

Immerhin kann man mit einer solchen Erklärung vielleicht doch einmal die oben bemerkten Unterschiede der Überlieferung beider Fassungen, Greg und AR, sowie die Unterschiede der Überlieferungen von AR ansatzweise erklären — und muß nicht die beiden Melodien als kaum vergleichbar einstufen. Man wird also auch in AR eigenständige Entwicklungsfaktoren, veranlaßt aus Problemen mit „Chromatik“, hier speziell des für die Theorie „von“ Greg selbstverständlichen — wenn es sich nicht um Zisterzienser und ähnliche Rigoristen handelt — Nebeneinander von *tetrachordum synemmenon* und *tetrachordum diazeugmenon* voraussetzen können bzw. müssen, wenn man beide Fassungen vergleicht. Übrigens ist dies ein Hinweis darauf, daß die Form der Skala in der Theorie für die Überlieferung von Greg maßgeblich gewesen sein kann, sozusagen durch die Zulassungen eines „zusätzlichen“ Halbtons.

Warum man übrigens die Verwendung von Formeln oder Floskeln durchweg als Zeichen für die immer noch nicht, einigermaßen rational und bestimmt einzusehen, konkretisierbaren Spezifika der strikten *oral tradition* Lehre ansieht, und nicht als Reservoir, aus dem Komponisten nach Einfall Gebrauch machen konnten, ist auch nicht ganz plausibel, was hier aber nur *in parenthesi* angesprochen sei: Betrachtet man etwa den bereits zitierten Int. *Cognovi Domine*, so fällt auf, daß die Schlußwendung des Int. *Ego autem cum justitia*, die da auch zu einem Binnen„reim“ benutzt wird³⁷⁷, da nur als einer der notwendig mehreren „größeren“ Binnenschlüsse verwendet wird, und zwar ohne „Reim“bezug. Sie hat aber immerhin eine gewisse Ähnlichkeit zum Binnen„reim“ des Int. *Ego autem cum justitia*; der identische Binnenschluß, charakteristisch genug durch die *tristropa* und *torculus*, tritt in Bezug auf einen Aufstieg auf, der den Ton *b* als Höhepunkt hat (nachdem kurz zuvor der Hochtton *c* markant erreicht und verlassen wurde — die bewegungsmäßige Funktion des *b* scheint hier

Greg behauptet, und dabei auch vor seltsamen Behauptungen über das (dann notwendige) Uralter der Beneventanischen Überlieferung von Greg ebensowenig zurückschreckt wie vor (euphemistisch formuliert) Fehldeutungen bestehender Literatur, muß auch voraussetzen, daß die Ordnung der acht Tonarten strikt Römischen Ursprungs sein müsse, die gegenteiligen Zeugnisse der Theorie sind für solche Denkweise natürlich irrelevant wie viele andere historische Belege. In diesem Rahmen aber bleibt natürlich das Problem, wie eine — angeblich — direkt von Greg abstammende Fassung AR die für die gesamte Überlieferung von Greg eindeutige und zwingende Tonartenordnung in solcher Weise „verludern“ lassen konnte; aber nur diese Frage zu stellen, ist für so avanciertes und natürlich als endgültig verstandenes musikhistorisches Wissen ein völlig überflüssiges Unterfangen.

Wer wie Verf. hier gewisse, nicht ganz leicht zu beseitigende Bedenken trotz des Selbstbewußtseins, mit dem diese neue These auftritt, hat, wird auch dieses Problem der Kirchentonalität nicht als so nebensächlich ansehen können, wie es die so neue Deutung postuliert, auch wenn auf diese an anderer Stelle, leider, sehr eingehend eingegangen werden muß, so bleibt hier doch der Verweis, daß auch mit diesem Tonalitätsproblem speziell in AR die so einfach behauptete direkte — angebliche — Entstehung AR aus Greg doch gewisse Probleme mit sich bringt. Zumindest dürfte deutlich sein, daß die Aufstellung und selbstgewisse Behauptung solcher Abstammungsthesen vielleicht doch angesichts des geringen konkreten Wissens, das nur bei Betrachtung jeder einzelnen Melodie im Ganzen zu überwinden wäre, doch etwas voreilig und leichtfertig erscheinen muß; es reicht kaum aus, sich ein paar Beispiele für typisierte Schlußwendungen herauszusuchen, um daraus tiefste Folgerungen ziehen zu wollen, selbst und gerade bei Gradualia ist ein jeweiliger Blick auf die Gesamtheit der einzelnen Melodie durchaus aufschlußreich — auch da handelt es sich doch tatsächlich um musikalische Kunstwerke.

³⁷⁷Und die den Int. *Meditatio* wie den Int. *Ego autem in Domino speravi* nur abschließt.

so wie angesprochen zu sein; parallelen Einsatz von *b* und *h* findet man auch im Int. *Ego autem ... speravi*, wo der zweite Abschnitt mit seiner Betonung der *tuba c* durch *h* in der Halbkadenz des vorangehenden Abschnitts vorbereitet wird).

7.6 Zur Frage von Motiven in Greg und AR

Wer aus solchem „verstreuten“ Auftreten identischer Formeln, deren Schlußcharakter natürlich fest steht — es handelt sich um eine Kadenzwendung — davon reden wollte, daß die Angehörigen irgendeiner *chant community*, die solche melodischen Gebilde zum Generator haben — so etwas wie ein Autorenkollektiv oder kollektiv entstandene Volkskunst —, das nicht als gleich hätten verstehen oder denken können, was der moderne Betrachter als (musikalisch) gleich ansieht, der scheint die Chormelodien selbst nie in Betracht gezogen, ja nie gesehen oder gar gehört zu haben — denn anzunehmen, daß dem betreffenden Autorenkollektiv, wenn es denn das sein sollte, die allgemein menschliche Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung (noch?) nicht verfügbar gewesen sei, wäre sicher eine aufregende, nicht so ganz leicht beweisbare These, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, weil sie ersichtlich Unsinn darstellt — dabei ist das Problem keineswegs trivial, daß ein ersichtlich „unschriftlich“ erfundener Choral³⁷⁸ solche Einheitlichkeit der Überlieferung und solche kompositorischen Planungsfaktoren erkennen läßt; nur ist die dieses Problem auf höchst einfache Weise lösende Hypothese eines notierten Urgraduale mangels Quellen eben auch nicht so problemlos. Bleiben wir deshalb als einfache Gemüter einfach einmal beim Choral wie er ist und wie er war, so wie ihn Wagner, Apel und Frere gesehen haben.

Derartige Identitäten auch im Fall kleiner Wendungen zusammen mit ihrem gelegentlichen, unvorhersehbaren Einsatz — da nur als Binnenkadenz, da als „Reim“ zwischen Binnen- und Schlußkadenz, da nur als Schlußkadenz, und dann noch in melodisch verschiedenem Kontext — sind, schon durch ihre Verwendungsmöglichkeit als musikalischer „Reim“ so eindeutig als gleiche Gestalten verwendet, daß derartige aus der mystischen Tiefe strenger *oral tradition* Lehre erwachsene Vorstellungen als Abstraktionen der Wirklichkeit unbrauchbar sind. Sie können höchstens als Nachweis eines totalen Mangels an Vertrautheit mit den Melodien insbesondere von Greg einen Sinn haben, dessen Sinn man allerdings dann doch eher bezweifeln

³⁷⁸Daß byzantinische „Theoretiker“ den Schöpfer von Melodien aufrufen können, z. B. hinsichtlich der zu beachtenden Absicht eines Komponisten, an irgendeiner Stelle eine *φθορά* zu setzen, ist bekannt oder sollte wenigstens bekannt sein, vgl. Manouel Chrysaphes, ed. Tardo, S. 235: *ὅτε οὖν μέλλει ὁ τεχνίτης ποιήσῃ ἐναλλαγὴν τοῦ μέλους μετὰ φθορᾶς, τότε τίθησι τὴν φθορὰν εἰς τὸν πρέποντα τόπον ...* Also, wenn der Komponist, der *τεχνίτης*, eine „Modulation“ des Melos beabsichtigt, setzt er eben an den passenden Ort das Zeichen der *φθορά*, das *Vernichtungszeichen*. Die Selbstverständlichkeit, mit der der Komponist aufgerufen wird, ist hier natürlich mit der Existenz von Schriftzeichen verbunden; es ist aber nicht zu verstehen, warum bei letztlich gleichartigen Melodien nicht auch „vorschriftlich“ eine solche Einschätzung bestanden haben könnte oder sollte. Und man sollte hier beachten, wie die Schöpfer der Melodien des Oktoechos und anderer ebenso selbstverständlich als solche genannt werden; dazu vergleiche man den sog. *Traitè Hagiopolite*, z. B. in der Ausgabe von Thibaut, S. 57, ganz am Anfang, wo natürlich die *ποιηταί* von Text und Melodie genannt werden — und zur Zeit von Johannes Damaskenus hatte „man“ noch keine Neumenschrift; die Zuschreibungen sind übrigens wahrscheinlicher als die des Chorals auf Gregor.

muß — natürlich hat der Sänger, der eine solche Melodie erfunden hat, eine klare Vorstellung von der Gestalt, die er eventuell sozusagen als ästhetisch passendes Motiv an einer bestimmten Stelle verwendet, die der Klarheit der Erkennbarkeit der betreffenden Gestalt, d. h. des Motivs, durch den modernen Betrachter oder besser Hörer in nichts nachsteht. Es wäre geradezu lächerlich, anzunehmen, daß nicht hier ein wichtiges Element der musikalischen Kommunikation auch von Greg liegen würde, die eindeutige Erkennbarkeit von solchen Motiven — die Setzung von Anführungszeichen sei dem Verf. erspart — und Formeln ist ebenso eindeutig ein für den jeweiligen Komponisten wesentliches musikalisches Ausdrucksmittel, also ein Gestaltfaktor, den der Hörer (als Gattungsbegriff) als solchen wahrnehmen muß; sonst ist er hochgradig unmusikalisch, was natürlich nicht auszuschließen ist. Man kann angesichts solcher Formel- und Motivverwendungen eben nicht behaupten, daß die Verwendung solcher „Bausteine“, vor allem in ihrer für Greg charakteristischen freien Anwendbarkeit, nicht wesentlich (auch) von ästhetischen Gründen abhinge. Diese Folgerung erscheint nachgerade als zwingend, wenn die Wendungen eben nicht alternativlose syntaktisch funktionale feste Formeln sind. Das sind sie, auch in den meisten Int., in AR; wie überhaupt die Fülle von Alternativen gegenüber der Primitivität des syntaktisch feststehenden Einsatzes von entsprechenden tonartlich gebundenen Formeln in AR die Fassung Greg auch in anderen Gattungen, selbst dem Graduale auszeichnet.

Man könnte fragen, ob die Verwendung von solchen Wendungen, Formeln und „Zitaten“ der angesprochenen Art in ihrer, in Greg offensichtlich freieren Art, d. h. auch nicht notwendig so deutlichen Bindung an die Tonartenzugehörigkeit wie in AR, als ein unterscheidendes Merkmal beider Fassungen anzusehen ist: Natürlich sind auch in Greg wesentliche Bindungen zwischen bestimmten Formeln und bestimmten Tonarten gültig, die weisen gegenüber AR aber wesentlich geringere Verbindlichkeit z. B. von Schlußwendungen auf, wo Greg ein z. T. großes, alternativ zu nutzendes, Arsenal von Bildungen bis hin zu freien Kadenzformen kennt. Damit zeigt AR durchweg einen geradezu langweiligen Schematismus, der in den Komplexformen natürlich in Bezug zur Formelhaftigkeit der Psalmodie(n) stilistisch sinnvoll erscheinen kann. Man muß hier im Vergleich mit der wesentlich größeren Freiheit von Greg aber eben von Schematismus ohne einen vergleichbaren ästhetischen Wert sprechen.

Die Frage nach der Relation beider Fassungen zueinander bzw. zu einer gemeinsamen Urfassung verleiht solchen Erscheinungen von Regelmäßigkeiten in jeweils einer der Fassungen, die die andere nicht kennt, natürlich besonderes Interesse; vor allem deshalb, weil größere Regelmäßigkeiten, also das Auftreten typischer, und in der Regelmäßigkeit der Anwendung auch nur für die jeweilige Fassung charakteristischer Wendungen, sozusagen melodischer Topoi, in AR häufiger aufzutreten scheinen als in Greg, ohne daß, wie z. B. der angesprochene „Reim“ zeigt, Greg etwa ohne solche Eigenheiten wäre.

Es ist daher nicht einfach ein beweiskräftiges Zeichen für sekundäre, gar noch genetische Abstammung, wenn AR diesen Schematismus kennt — dies gilt auch für die Formelvielfalt in Gradualia in Greg z. B. gegenüber den für die Tonart typischen Schlußformeln in AR —, Greg darauf aber verzichtet: Natürlich können Regelmäßigkeiten jeder Art später, d. h. sekundär gegenüber einer gemeinsamen Urform eingeführt worden sein, eine solche Interpre-

tation nahelegende Beispiele sind leicht zu finden, s. auch u., nur ist die Möglichkeit einer ebenso sekundären, dann wieder mit „eigenen“ Regelmäßigkeiten, wie „Reimen“, arbeitenden Umarbeitung zu individuelleren Formen und zu individuellerem, Alternativen fordernden Gebrauch von Formeln ebenso zu beachten:

Wenn Greg Anfänge sehr häufig mit der Tonika beginnt, AR aber auf einem „hohen“ Ton, sonst aber wenige, wenigstens nicht grundsätzliche Unterschiede vorliegen, dann ist die Möglichkeit, daß Greg hier typische Anfänge z. B. aus „tonalen“ Gründen aus der in AR in größerer Nähe bewahrten Urform redigiert hat, als sekundärer Akt, ebenso als historische Möglichkeit zu beachten. Die Individualität der Melodien von Greg, auch und gerade im Einsatz von Formeln, oder im Nichteinsatz an potentiell geeigneten Stellen, zwingt dazu, auch die Melodien und ihre Relationen in beiden Fassungen jeweils einzeln zu betrachten; man beachte nur die Schemata von Formelzusammenstellungen und die Formelfülle in bzw. für die Gradualia von Greg in W. Apels Buch über den Choral — die Frage zu stellen, ob eine sich weder textlich noch sonstwie erklärbare Verwendung gerade der und nicht einer anderen, alternativen Formel nicht auch musikalisch ästhetisch zu begründen wäre, scheint nicht ganz unpassend, ja doch eigentlich unabdingbar zu sein.

Daß man also wenigstens den Versuch eines Nacherlebens des musikalischen und ästhetischen Sinns einer Melodie als Ganzes macht, wäre vielleicht ein doch nicht abwegiges Hilfsmittel für eine Interpretation des Gregorianischen Chorals — als musikalische Kunst, denn das ist er ja. Die bestehende gegenüber AR wesentlich größere Freiheit in der Gestaltung auch stark formelhafter Melodien in Greg kann also nicht a priori als Beweis für eine gegenüber AR frühere, ja AR — angeblich — sogar direkt erzeugende Existenz bzw. Natur von Greg angeführt werden; das Mittel der Individualisierung könnte ebenfalls sekundär bestanden haben. Dies gilt es als Möglichkeit, gerade auch im Einzelfall, nicht einfach von vornherein auszuschließen.

Auch die Formeln sind doch nicht Selbstzweck, um modernen Betrachtern die Anwendung merkwürdiger Vorstellungen zu ermöglichen, sondern um musikalische Kunst zu schaffen, ein Gesichtspunkt, der trotz seiner ausdrücklichen Benennung durch Augustin in neuerer Choraldeutung offenbar kaum noch für beachtenswert gehalten wird. Wie angedeutet, ergibt sich daraus leider keine Rationalisierung des Faches Musikwissenschaft, daß man ihr wesentliches Objekt, Musik als ästhetisches Phänomen und als Kunst für ein überholtes oder irrelevantes Problem musikwissenschaftlicher Arbeit ansieht, nur weil man selbst mit Musik als Kunst, zumal des Chorals größte Schwierigkeiten hat.

Zu Anfang des Abschnitts *in conspectu* im Int. *Ego autem cum justitia* (s. o., 7.5 auf Seite 656) könnte man noch eine Verwandtschaft beider Fassungen sehen, nur ist natürlich ein Aufstieg nach einer *incisio* nicht gerade auffällig, die Gerüsttöne sind jedenfalls nicht vergleichbar. Mit seiner „reimenden“ Kadenz auf der *finalis* komponiert Greg zwangsläufig anders als AR: Da findet sich eine Parallele zum vorangehenden Abschnitt durch Schluß auf *a* und dem für die Stellung typischen *climacus*.

7.6.1 Zu einer Wendung, die akzentbeachtend Binnenkadenzen einleitet

Wesentlich aber ist die Wendung auf *tuo*, denn da wird nicht nur der allgemeine Höchstton der Fassung von AR erreicht — geradezu auffällig mit der Ökonomie, die sonst Greg charakterisiert —, sondern auch eine Formel eingesetzt, die nicht gerade selten vorkommt, aber doch in ihrer Form eine gewisse Aufmerksamkeit verlangen kann; man wird davon sprechen können, daß diese Formel oder Floskel ein Mittel darstellt, eben einen Höchstton zu erreichen, wie man dies auch, nun aber mehrfach im Int. *Meditatio cordis mei*, auf *mei* und *semper*, (in AR) sehen kann — es handelt sich, vor allem in der Zusammenstellung der beiden, klar motivisch aufeinander bezogenen *torculi adc c bdc c ...* um ein genuines Gestaltungsmittel von AR, denn Greg hat keine Entsprechung in dieser Kombination, wenn auch partiell im Einzelnen, dafür.

Um nur noch einige Beispiele gleicher Tonart in AR zu nennen: Man findet die Formel, manchmal auch nur einen der beiden *torculi* im Int. *Rogamus te Domine*, im Int. *Timete Dominum* oder im Int. *Benedicite Dominum* u. noch öfter (einmaliges Auftreten begegnet z. B. im Int. *Cognovi Domine* oder im Int. *Hodie scietis*, also als Gestaltung der Akzentbeachtung) — Greg hat an den betreffenden Stellen meistens ebenfalls Melismen von vergleichbarer Aufwendigkeit, oft allerdings nur auf einer Silbe, oft auch in gleicher Lage, aber soweit in einem nicht statistisch vollständigen Überblick zu sehen, nicht als Formel. Denn da, wo man in Greg an eine vergleichbare Wendung denken könnte, wie im Int. *Dum sanctificatus fuero*, auf *et mundabimini*, findet man in AR keine Entsprechung, obwohl da die angesprochene Floskel auf *vobis* und *universis terris* zweimal vorkommt, das letzte Mal im Sinne eines „bewegten“ Rezitativs, also als letztlich nur durch die Länge der rezitativischen Partie begrenzte Wiederholung der gleichen Floskel — es gibt also jeweils, wie zu erwarten, in jeder Fassung eigenständige Bildungen und dazu noch eigenständige Anwendungen eventuell gleichgestalteter Bildungen.

Sucht man nun nach Entsprechungen in Greg, so begegnen nicht selten etwas merkwürdige Relationen³⁷⁹: Im Int. *Benedicite Dominum* findet man die angesprochene Wendung auf *omnes angeli eius potentes*, markant den höchsten Ton heraushebend, der nur noch einmal auftritt, auf *audiendam*, dann aber mit einer anderen Formel, nämlich einem ausgedehnten *scandicus Gahdcc*, eine Wendung, die auch sonst häufig auftritt (in AR), z. B. im Int. *Cognovi Domine*, s. u., auf *carnes meas a mandatis tuis*. An den betreffenden Stellen geht auch Greg zum Höchstton, nur findet man auf *angeli eius* nicht die hier betrachtete Formel; diese findet man aber da, wo AR sie nicht kennt, sondern das andere, das „*scandicus*“ Motiv hat (aus dem Int. *Benedicite*):

³⁷⁹Die Frage nach den Relationen wird dadurch noch etwas kompliziert, daß Greg offenbar eine zweite Möglichkeit der Entsprechung der hier betrachteten Formel kennt, was erkennbar wird, wenn man im Int. *Dum sanctificatus fuero in vobis* die Wendung zur unterstrichenen Textstelle betrachtet: AR hat die hier betrachtete Floskel, Greg aber eine, funktional hinsichtlich Einführung des Höchsttons vergleichbare, aber gestalthaft andere, Wendung, auf die oben bereits hingewiesen wurde, Anm. 6.3 auf Seite 502. Dazu kommt noch, wie ebenda gezeigt, ein Auftreten des hier betrachteten Motivs nur in Greg an der Stelle dieses Int. *et mundabimini*, wo nur Greg den Höchstton setzt.

AR

Greg

om- nes an- ge- li e- ius: po- ten- tes

bzw.

AR

Greg

ad au- di- en- dam vo- cem

Die Stellen des Auftretens der Höchsttöne sind parallel, wenn auch nicht identisch, hinzu kommen die Verschiedenheiten, deren eine z. B. in AR den Eintritt des angesprochenen Motivs effektiv vorbereitet, wodurch der Höchstton, ebenfalls effektiv erst auf *eius* erreicht wird, eben mit oder in dem Motiv; Greg dagegen setzt — „gegen“ den Akzent — den Sprung nach oben bereits auf *angeli*, ebenfalls mit kurzer „Vorbereitung“ mit dem üblichen Mittel, um dann auf der Hochlage zu verharren, d. h. die Halbkadenz auf *h* zu setzen, was, wie man sieht ebenfalls effektiv das neue Initium einsetzen läßt — AR verbindet hier durch *climacus*. An der zweiten Stelle wird in Greg mit dem ersten, vielleicht älteren, Teil des Motivs „korrekt“ auf dem Akzent der Höchstton erreicht, als Akzentbeachtung, in AR erscheint er erst auf der nichtbetonten Silbe, aber in gleicher Lage; in der Folge unterscheiden sich die Melodien dadurch, daß Greg den tonalen *ouvert - clos* Effekt nutzt, d. h. eine Binnenkadenz auf *vocem* mit dem Ton über der Tonika komponiert, auf *F*, um dann nochmals den eigentlichen Abstieg zur Hauptkadenz wirksam zu machen: Greg erfindet also eine, vom Text eigentlich nur durch Wortgrenze „berechtigte“, Binnenkadenz mit den entsprechenden Möglichkeiten der Steigerung melodischer Beweglichkeit, hinzu kommt der angesprochene tonale Effekt. AR dagegen kennt nur den langsamen Abstieg ohne *incisio* bis zur üblichen Kadenzformel.

Hier den Versuch zu machen, auf genetische Abhängigkeit einer der beiden Fassungen von der anderen als Erklärung zu setzen, wäre ein vergebliches Bemühen: Denkbar ist, daß AR mit seiner Abweichung vom in Greg überlieferten reinen Rezitativ auf *angeli* den, von der Urmelodie vorgegebenen, Höhepunkt mit der betreffenden Formel herausheben will, daß hier also eine sekundäre Entscheidung vorliegt, sekundär gegenüber der hier vielleicht einmal in Greg überlieferten älteren Form.

Daß diese Interpretation aber auch für die Formel auf *audiendam* im Verhältnis von AR zu Greg gelten sollte, erscheint angesichts der nur in Greg angelegten, textlich eigentlich widersinnigen — *vocem | sermonum* ist Unsinn —, Binnenkadenz auf *vocem* nicht als

wahrscheinliche Deutung. Damit aber ist auch nicht sicher, daß die in Greg auf *audiendam* auftretende Wendung, die eben auch AR häufig genug kennt, in der Urfassung stehend, nur von AR ausgemerzt worden sein soll: AR hat keine Probleme mit einer Wiederholung dieser Wendung an anderer Stelle der gleichen Melodie, vgl. etwa den Int. *Rogamus* u. a. Man wird hier also schließen dürfen, daß Greg mit einer anderen tonalen Wirkung arbeitet, die mit der „Hinzufügung“ eines Anlasses zur Anbringung eines Kadenzkontexts, nämlich Kadenz + Initium, also zur Steigerung der musikalischen Aufwendigkeit durch größere Beweglichkeit, hier sekundär, d. h. selbständig mit der Urform umgeht, die an dieser Stelle eben eher von AR bewahrt zu sein scheint — was wiederum nichts gegen die Vermutung besagen kann, daß AR hier, auf *audiendum* sekundär eine geläufige Formel eingesetzt haben könnte: Beweisbar ist natürlich nichts.

Im bereits im 2. Abschnitt zitierten Int. *Ecce oculi Domine* (s. o., 2 auf Seite 425) findet man in Greg das betrachtete Motiv zu der unterstrichenen Silbe; in Greg ist der Anfang typisch mit *salicus* und nachfolgendem *pes*; man findet diesen Anfang angewandt z. B. im Int. *Vocem iucunditatis*, im Int. *Cognovi*, der anschließend zitiert wird, im Int. *Repleatur*, im Int. *Dum clamarem* und im Int. *Ego autem sicut oliva* der in Greg zwar auch mit *Ego autem* beginnt, aber keine musikalische Verwandtschaft im Anfang zeigt³⁸⁰.

³⁸⁰**Zu dem Initialtyp der Int. *Ego autem sicut oliva*, *Ecce oculi* und seinen Parallelen** Wegen in AR die Textgleichheit der ersten zwei Wörter in diesem Int. zur auch musikalischen Identität führt. Diese Diskrepanz als Nachweis dafür heranzuziehen, daß AR — hier — einen späteren Entwicklungsstand darstellt, liegt sicher nahe, zumal, wie das erste Zitat des Anfangs des Int. *Ecce oculi* zeigt, daß diese Initialformel einer in AR häufiger angewandten Initialwendung entspricht (vgl. etwa auch den Int. *Iudica me*, der oben als Beispiel einer reicheren Ornamentierung des mit Greg gleichen Gerüsts in AR angeführt wurde, Anm. 6.3 auf Seite 495), wobei die Wendung von Greg gestalthaft mit zwei Quartsprüngen nach oben wesentlich interessanter ist als der diatonische Wechsel, *ahahaGahcha*, der Wendung in AR:

AR	
Greg	
	E- go au- tem sic- ut o- li- va

Insbesondere gemessen an dem Anfang der Int. *Ego autem cum* und *Ego autem ... speravi* in Greg erscheint der zitierte Anfang wesentlich effektvoller, wobei man die Frage stellen könnte, ob etwa die *tristropa ccc* auf der jeweils 6. oder 7. Silbe in allen drei zitierten Anfängen mit *Ego autem* in Greg vielleicht ein Hinweis darauf ist, daß der Anfang des Int. *Ego autem sicut* ursprünglich vielleicht doch auch den der anderen beiden gleichlautend beginnenden Introitus aufwies, daß also die Nutzung dieses Initium für *Ego autem sicut* eine sekundäre, individualisierende Veränderung zu musikalisch aufwendigerer Gestalt in Greg gewesen sein kann, denn zu beachten ist auch, daß AR den zitierten Initialtyp auch für den Int. *Sitientes venite* und für den Int. *Ego clamavi* nutzt, also wie für AR typisch, in der Nutzung einer bestimmten Formel wesentlich stärker typisiert ist als

Greg, das offensichtlich mehr Abwechslung bzw. musikalischen Reichtum bietet: Zu beachten ist, daß die betreffende Initialformel in Greg im soeben zitierten Int. nur fünf Töne beträgt, d. h. eher wieder von einem initialen Motiv als einer doch etwas mehr Umfang und Schematismus fordernden Formel gesprochen werden könnte: Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß Greg hier sekundär den etwas langweiligen Anfang des Int. *Ego autem cum justitia* und der anderen durch ein interessanteres Anfangsmotiv bereichert haben könnte — natürlich ist dies keine Beweisführung, jedoch ein Hinweis darauf, daß hier nicht notwendig Greg eine ältere Schicht darstellen muß, in der die textliche Identität noch nicht ein musikalisches Zitat hervorgerufen haben könnte!

Dies fällt umso mehr auf, wenn man den teilweise parallelen Anfang des Int. *Ego clamavi* in Greg betrachtet, der in AR wie gesagt die gleiche Formel aufweist wie die drei mit *Ego autem* beginnenden Int. Für Greg ist es gerade typisch, daß eine Wendung partiell identisch mit anderen Gestaltungen „gemischt“ werden kann; vielleicht doch etwas wie ein Individualisierungsvorgang bzw. eher ein Verständnis von Wendungen im Sinne von Motiven, denn man beachte, daß sich *Ego autem ...* zwar hinsichtlich der Lage des wesentlichen Akzents von *Ego clamavi ...* um eine „Auftaktsilbe“ mehr unterscheidet, was aber nicht den „Ersatz“ des Initialmotivs von *Ego autem ...* durch die Tonrepetition in *Ego clamavi ...* erzwungen hätte; es handelt sich um eine eigene Lösung, die nach der zwingenden Formelhaftigkeit oder eben Motivartigkeit des charakteristischen Aufstiegs in zwei Quarte fragen lassen muß:

AR

Greg

E- go cla-ma- vi, quo-ni- am

Die Varianten in AR lassen sich — liqueszente *clivis* gegenüber *climacus* und in Wiederholung *clivis* gegenüber *climacus* — leicht als reine Ornamente interpretieren, auch wenn sie sicher nicht aus kollektivem Un- oder Unterbewußtsein einer ominösen *chant community* entstanden sind, denn der betreffende Sänger dürfte den Unterschied zwischen einer *clivis* und einem *climacus* schon damals begriffen haben, mußte er doch auch die Hymnenmelodien genau kennen, um nicht die Hörer zu verschrecken: Es handelt sich klar um die gleiche Initialformel, die (in AR) die Int. *Sitientes*, die drei Int. mit dem Anfang *Ego autem* und der Int. *Repleatur* haben; der Int. *Repleatur* hat in Greg in sieben Tönen den gleichen Anfang wie der Int. *Ego autem sicut oliva* (der Leser mag sich diese Relationen als einfache Übungsaufgabe auf Papier schematisch notieren).

In Greg dagegen ist die bei Gleichheit des wesentlichen Merkmals (der beiden Quartsprünge, die in der schnellen Durchmessung des Tonraums eine wirkungsvolle Nutzung des tonalen Gerüsts bedeuten) gegebene Verschiedenheit der beiden zitierten „Ego“-Introitus bemerkenswert, wobei in *Ego clamavi* natürlich eine andere Akzentfolge als in *Ego autem* vorliegt, die, da initiales *Ego* offenbar keine Akzentbeachtung erwarten kann — nicht gerade ein Hinweis auf exklamatorische Funktion solcher Akzentnutzung —, auch für den etwas anderen Anfang des Int. *Ego clamavi* herangezogen werden, diesen aber, wie gesagt, nicht restlos erklären kann: Greg liebt offensichtlich gegenüber AR die größere Abwechslung, d. h. nutzt, potentiell, die Möglichkeiten zur Veränderung durch Strukturbeachtung des Textes. Dabei fällt auf, daß dem *scandicus* eine *tristropa* entspricht, was kaum zufällig sein kann. Die größere Individualität in Greg ist also keineswegs als, auch noch klarer, Hin-

Im Int. *Ecce oculi* begegnet wie gesagt das hier betrachtete Motiv in Greg, zudem noch
 weis darauf zu bewerten, daß Greg eine ältere, noch weniger typisierte Fassung repräsentiere, AR
 dann eine sekundäre Vereinheitlichung aufweisen müsse!

Es fällt eben auf, daß in Greg identische Wendungen in gar nicht so identischen Kontexten auftreten
 können bzw. daß Greg sich bemüht, offensichtlich gleiche Gerüste zu individualisieren, daß also die
 Bezeichnung als *Motiv* für die Verwendung gleicher Wendungen in relativ begrenztem Umfang, aber
 an markanten Stellen (und markanter Form) vielleicht gar nicht so inadäquat sein muß; dies wird
 deutlich, wenn man den Anfang des Int. *Repleatur* beachtet, in dem ersichtlich wieder die für die
 Wendung „normale“ Akzentfolge begegnet:

The image shows a comparison of musical notation for two versions of a phrase. The top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The lyrics 'Re-ple-a-tur os me-um lau-de tu-a, dem am' are written below the staves. The AR staff shows a more complex melodic line with many notes and rests, while the Greg staff shows a simpler line with fewer notes and rests. The lyrics are: 'Re-ple-a-tur os me-um lau-de tu-a, dem am'.

Man könnte darüber diskutieren, ob die Wendung über *quoniam* im Int. *Ego clamavi*, also der *por-
 rectus flexus chca*, eine Ornamentierung oder eine kompositorisch bewußte Veränderung der sonst,
 auch hier im Int. *Repleatur* an entsprechender Stelle auftretenden *tristropa* sein könnte. Diese
tristropa ist offensichtlich ein Merkmal, das wohl auf Grund seiner ästhetischen Auffälligkeit durch-
 weg genutzt wird, in AR entspricht ihr offenbar ein *climacus cha*. Klar ist aber auch, daß die
 Nutzung des angesprochenen Initialmotivs in Greg auch im Int. *Repleatur* nur eben diesen Anfang
 betrifft, der sonstige Kontext ist verschieden, bzw. das Anfangsmotiv relativ kurz; es erscheint als
 Motiv, weniger als weiterreichende Formel (die Terminologie beansprucht keine Allgemeingültigkeit,
 sondern — bei derartigen Bezeichnungen vager Natur unvermeidlich — nur eine im gegebenen Kon-
 text hinweisende Funktion).

Von Interesse dabei ist, daß auch hier der wesentliche Unterschied zu AR — und daß in jedem Fall
 eine Parallelität besteht, ist unübersehbar — in der initialen Ausbreitung eines wesentlich größeren
 Ambitus als in AR besteht: Greg nutzt die tonale Struktur aus, d. h. geht in deutlichem Gegensatz
 zu AR jeweils von der Lage der *finalis* schon zu Anfang aus — die *tristropa FFF* im Int. *Ego clamavi*
 kann dabei vielleicht als Repräsentant der *finalis*, nämlich als eine Art Triller interpretiert werden;
 die Nutzung fast des ganzen für die jeweilige Antiphon genutzten Tonraums schon zu Anfang ist
 auch für den Int. *Ego clamavi* charakteristisch.

Die kurze Betrachtung der hier auftretenden Initien, die in Greg, im Gegensatz zu AR, sich von
 den Anfängen der anderen mit *Ego* beginnenden Int. unterscheiden, zeigt zumindest eines deutlich,
 daß die Bewertung solcher größerer Individualität bzw. Fülle an Wendungen als Beweis für eine
 gegenüber Greg sekundäre Entstehungszeit, auch noch — angeblich — eine direkte Abstammung
 AR von Greg, nicht akzeptabel ist: Die Individualisierung kann, wie z. B. die Nutzung der tonräum-
 lichen Struktur der Tonart, also der Lage der *finalis* schon zu Anfang, zeigen kann, sehr wohl ein
 sekundärer, natürlich nicht etwa direkt aus AR abzuleitender, Kompositionsakt gewesen sein. Daß
 Greg hier verschiedene Anfänge aufweist, deutet eher auf eine — gegenüber einer gemeinsamen
 Urfassung — sekundäre kompositorische Entwicklung, die vielleicht nicht ganz ohne jeden Grund
 mit der Entwicklung eines Systems von Kirchentonarten im Frankenreich und nur im Frankenreich
 verbunden werden könnte, wenigstens als nicht a priori als sinnlos deklarierte Arbeitshypothese.

Wie gesagt, erscheint es Verf. vor der Aufstellung sozusagen eines vergleichenden Atlas der Formelver-
 wendung in beiden Fassungen müßig über Abhängigkeitsfragen oder gar genetische Abstammungs-
 behauptungen zu diskutieren — notwendig erscheint auch ein jeweils ästhetischer Erklärungsversuch
 der jeweiligen Formentscheidungen; daß da Greg eine ästhetisch höher zu bewertende Stellung zu-
 kommt, beweist schon die wesentlich weiter reichende Ökonomie im Umgang mit Extremtönen in

mit sehr auffälligem Effekt, dessen ästhetische Wirkung des schnellen Durchmessens des Tonraums einer Oktav mit Sprüngen, im Gegensatz zu dem üblichen Initialtyp aber mit gegenläufiger Ausgleichsbewegung, zudem noch in einer Art motivischer Sequenz zur zweiten Neume, besonders in Vergleich zu den in der vorhergehenden Anmerkung betrachteten Parallelen merkbar wird: Der Aufstieg endet im Typ, dessen Gerüst für alle Varianten³⁸¹ mit dem Ton *c* nach oben erreicht ist; deshalb erscheint natürlich der Schritt um noch einen Ganzton höher, zudem noch in einer nicht unauffälligen Wendung als sehr eigene Melodiegestaltung, natürlich auf der Basis bzw. dem Gerüst von typischen Wendungen. AR kennt, wie man an einem der ersten Beispiele (s. i. Index) des vorliegenden Beitrags leicht erkennen kann, die Verwendung der betrachteten Wendung nicht; zur leichteren Orientierung sei hier der Anfang nochmals zitiert, s. auch o., Anm. 2 auf Seite 425:

AR

Greg

Ec- ce o- cu- li Do- mi- ni su- per ti- men- tes e- um,

Soll übrigens der, der diese Melodie geformt hat, aber auch der Sänger die Relation der beiden *torculi* auf *Ecce* und *Domini* in ihrer jeweils verschiedenen melodischen Bedeutung nicht erlebt haben? Der Anfang mit *salicus* und anschließendem Quartsprung vom Subton der Tonika, *EEF DG*, nach oben entspricht klar dem angesprochenen Initialtyp³⁸² — dann der jeweiligen Melodie, was in Greg auf eine die Relation aller Abschnitte (einschließlich der Schaffung textlich überflüssiger *incisiones* zum Zweck von „mehr“ an Musik) einer Melodie beachtenden kompositorische Planung weist.

³⁸¹Und es ist nicht einzusehen, warum diese Varianten nicht kompositorisch gewollt gewesen sein können oder dürfen.

³⁸²Eine, für den 1. Ton offenbar einmalige, Nutzung dieses Anfangs findet man im Int. *Exaudi Domine ... alleluia tibi dixit*, das in AR nicht im 1., sondern im *E plag.* Ton steht; die Stelle ist auch deshalb von Interesse, weil AR wieder einmal das hier betrachtete Motiv verwendet, Greg jedoch nicht; Greg setzt mit dem Anfang ersichtlich den Ton *Es* zu Anfang voraus, weshalb die Melodie wohl auch transponiert notiert werden mußte — charakteristisch ist, daß *Es* nur einmal verwendet wird, nur zu Anfang, hier also doch wohl so etwas wie ein „Zitat“ bzw. eine Umarbeitung der Melodie in den 1. Ton in Greg stattgefunden hat:

AR

Greg

Ex- au- di, Do- mi- ne, vo- cem

Daß die beiden Melodien miteinander verwandt seien, ist nicht einfach vorauszusetzen; die Frage,

aber wird er so verändert, daß er eben eine eigene, durch die „Sequenz“ des *torculus* Motivs mit Quartsprung nach oben und ausgleichendem Terzsprung nach unten charakterisierbare Gestalt erhält; die Akzentfolge, *Ecce oculi*, hätte den Einsatz der üblichen Initialmelodie möglich gemacht: Der für diese Formel auffällige zweite, direkt anschließende Quartsprung nach oben hätte denn *Ecce oculi* vertont, so daß auch die Akzentbeachtung korrekt stattgefunden hätte, *ecce oculi* entspricht hierin ganz *ego autem* des Int. *Ego autem sicut oliva*.

Statt dem Typ zu folgen, komponiert Greg nun aber so, daß die betrachtete Wendung auf *Ecce oculi Domini* kommt; die Akzentbeachtung in AR ist identisch, das Motiv aber findet sich, so oft es in AR sonst auch auftritt, in AR nicht — was um so mehr auffällt, als AR in diesem Initium ebenfalls gleich zu Anfang die Tonika berührt, was wiederum wie eine Anleihe an Greg wirken könnte, handelte es sich nicht um einen für AR ebenfalls typischen, formelmäßigen Anfang, nämlich für die plagale Tonart, wogegen Greg dem 3. Ton zugeordnet ist³⁸³. Die initialen Wendungen sind in beiden Fassungen aber ersichtlich nicht völlig verschieden — das ist keine unwichtige Beobachtung, denn daraus ergibt sich, daß die wohl zugrunde liegende Wendung der Urfassung den entsprechenden Aufstieg erst auf der dritten (bzw. die erste unbeachtet lassend zweiten) den betreffenden Wortakzent tragenden Silbe seinen Höhepunkt erreicht. Die unterschiedliche Zuordnung der Tonarten in beiden Fassungen spricht also nicht dagegen, daß beiden Fassungen auch hier eine gemeinsame Urform zugrunde liegen könnte.

ob Greg hier eine ursprünglich mit der angesprochenen Initialformel versehene Melodie des 3. Modus in den 1. Modus versetzt haben könnte, bei Beibehaltung der bekannten Wendung, ist in Hinblick auf AR auch nicht zu beantworten, weil da der Ton plagal ist, also kein Hinweis auf die Gestalt der gemeinsamen Vorgabe gegeben ist.

Man kann nun die Frage stellen, ob eine tonale Verwirrung bei der tonalen Bestimmung in Greg zur falschen tonalen Deutung des eigentlich zum 3. Modus gehörigen Anfangs vorliegt, oder ob eben doch ein bewußtes, tonal falsches, „Zitat“ vorliegt — es ist nicht zu sehen, warum man solche Frage nicht an die individuelle, konkrete Form einer Chormelodie richten sollte. Textlich könnte man natürlich an den ähnlichen Anfang des Int. *Cognovi, Domine* denken, nur gibt es mehrere Anfänge mit *Exaudi*, wo also ein „Zitat“ näher gelegen hätte; dem schöpferischen Zufall kann natürlich keine Grenze gesetzt werden, nur würde man bei einem sekundär auf eine Melodie, diatonisch falsch, „aufgesetztem Zitat“ des Int. *Cognovi* erwarten, daß auch das markante Motiv von *Domine* übernommen wird, wenn eben schon ein „Zitat“ vorliegen sollte (St. Gallen — nach dem *Graduale Triplex* — notiert den *torculus* auf *Domine* mit *s* und *l*, wonach ein *pressus* folgt, es ist also nicht ganz auszuschließen, daß St. Gallen den *torculus* des Int. *Cognovi* meinen könnte, der ebenfalls in der Mitte mit *l* notiert wird; das wäre natürlich zu überprüfen. Metz jedenfalls kennt keinen *clivis*-Abstieg nach dem *torculus*; ein *l* für die Mitte eines *torculus* ist im Falle eines diatonischen Fortschreitens sinnlos, St. Gallen meint also einen etwas weiteren Sprung der mittleren Note als Bezeichnetes).

Wenn ein „Zitat“ vorläge, bedeutet dies einen bewußten Verstoß gegen die tonale Diatonik — oder den Hinweis, daß derartiges strikt diatonisches Denken zur Zeit der Komposition in Greg noch nicht geläufig war, was dank der, nun wirklich so zu qualifizierenden Forschung von G. Jacobsthal durchaus denkbar ist. Eine „wandernde“ Formel ist diese Stelle nicht, eher ein individuelles „Zitat“. Der, in Greg wieder mit erkennbarer Ökonomie des Höchsttons arbeitende Melodieverlauf — Höchstton nur auf dem 1. *vultum* und dem 1. Schluß-*alleluia* — läßt nicht erkennen, daß irgendwo eine Redaktion vom 3. in den 1. Ton erfolgt sein müsse. Die Möglichkeit eines „Zitats“ ist also nicht auszuschließen!

³⁸³Die Formel in AR hat keine Verbindung zu einer eventuellen Heraushebung der Wörter *Deus* oder *Dominus*, die Formelhaftigkeit ist nicht primär auf entsprechende Textanfänge konzentriert.

Bleibt man im Rahmen des Initialtyps von Greg, so fällt die Veränderung im Fall des Int. *Ecce oculi* besonders auf, weil zwar deutlich der Anfang „zitiert“ wird, der Fortgang aber ebenso deutlich auf ein wesentliches Merkmal verzichtet, um den noch weiter reichenden Sprung, bis zur Oktav über dem tiefsten erreichten Ton ästhetisch sinnvoll gestalten zu können, geradezu um das hier betrachtete Motiv als Träger des Erreichens dieses Höchsttons einsetzen zu können: Der erste Quartsprung wird zitiert, aber, in deutlichem Gegensatz zum Typ, durch Ausgleichsbewegung retardiert; der Aufstieg geschieht langsamer, z. B. durch kurze Rezitation auf *a*, um dann erst, nun aber eben noch höher gehend, das Motiv mit dem Quartsprung als erreichten Höhepunkt einsetzen zu können. Es ist sicher schwierig, eine sinnvolle, dem ästhetischen Erleben adäquate Beschreibung dieser Melodieerfindung zu geben, das Gemeinte sollte aber erlebbar sein, und damit das Gesagte verstehbar.

Wenn der Komponist von Greg den Typ in dieser Weise verändert, um ebenfalls, aber in neuer Weise, einen Höhepunkt, motivisch wie tonräumlich, also bewegungsdynamisch effektiv, erreichen zu können, dann wird man kaum umhin kommen, dies als bewußte Umformung, als individuelle Gestaltung anzusehen. Der ästhetische Zweck der initialen Gesamtform wird durch Nutzung einer typischen initialen Wendung erreicht. Diese wird dann aber der anderen Intention entsprechend, vielleicht als Umformung der in AR als plagaler Initialtyp in größerer Nähe erhaltenden Urform, umgestaltet — übrigens mit der unübersehbaren Folge, daß *Dominus* wieder als Hauptwort hervorgehoben erscheint. Dies fällt auch deshalb auf, weil der Anfang des Int. *Cognovi Domine* (bis auf notwendige rezitativische „Dehnung“) identisch mit dem von *Ecce oculi Domini* gestaltet ist, wo die Parallele in AR, wie unten im Beispiel leicht zu sehen, schon der Tonart wegen eine andere Typik aufweist: Greg vereinheitlicht also über die tonalen Grenzen von AR „hinweg“: Liegt die Gestaltung von Greg in Bezug auf die Parallele in AR im Fall des Int. *Ecce oculi* nahe, so tut sie dies im Fall des Int. *Cognovi Domine* nicht, wenigstens was den Ausgang von der tiefen Lage der *finalis E* anbelangt.

Andererseits, um ein Ergebnis der Betrachtung des folgenden Beispiels vorwegzunehmen, kennen Greg und AR im Int. *Cognovi* auch einmal gemeinsam die Verwendung des hier angesprochenen auffälligen *torculus*-Motivs der Einführung des Höchsttons und zwar an genau der gleichen Stelle. Dies bedeutet einmal, daß AR im Fall des Int. *Ecce oculi* nicht von Greg abstammen kann, denn AR nutzt dieses Motiv in viel stärkerem Maße als Greg, zum anderen kann man daraus schließen, daß das Motiv in beiden Fassungen produktiv ist³⁸⁴, also für eigene Gestaltungen genutzt werden kann — und wer die ästhetische Wirkung der Gestaltung des Initium des Int. *Ecce oculi* nicht erleben kann — sollte besser auf die Betrachtung dieser Musik verzichten.

Es folgt daraus aber auch, daß man, vor allem für Greg, bei der Betrachtung der Formprinzipien auf die Ebene der Motive „herabsteigen“ muß, denn hier liegen offensichtlich Objekte

³⁸⁴Sein Auftreten, in der für AR typischen zweiteiligen Form — ohne Parallele in Greg — im Int. *Ego autem cum iustitia* ist ein Zeichen für die freie Anwendbarkeit in AR, wenn es um eigene Formung geht, die sicher in dieser Hinsicht als sekundär angesehen werden kann, was jedoch nichts über die Relation zu Greg sagt, die an der gleichen Stelle ebenfalls eigene, wenn auch nicht dieses Motiv nutzende, redaktionelle Entscheidungen getroffen haben kann, s. o., 7.5 auf Seite 656.

der Formung vor, die in bestimmten Grenzen, auch der Gattung, freie Gestaltungen erlauben, z. B. durch Individualität von Zusammensetzungen. Und daß der Int. *Cognovi* in Greg, nicht in AR, zu Anfang identisch mit den zuvor angeführten Initien gestaltet ist, wird kaum überraschen, in beiden ist zu Anfang das — nicht so sehr inhaltlich als stellungsmäßig, Träger des 2. Akzents — wichtigste Wort eine oblique Form des Wortes *Dominus*; ein Hinweis auf eine textliche Parallele ist also gegeben. Folgt nun daraus doch die Notwendigkeit, von einer deklamatorisch semantischen Heraushebung dieses, zweifellos wesentlichen Wortes zu sprechen? Selbst wenn die Wendung aus einer dem plagalen Typ von AR entsprechenden Urform abgeleitet, d. h. durch Individualisierung geformt sein sollte, was nicht unwahrscheinlich sein muß, wo der initiale Aufstieg eben immer bis zum zweiten bzw. dritten Akzent dauert, ist die Gestaltung in Greg so auffallend, daß eine solche semantische Deutung, auch als eventueller Grund der Übertragung der gleichen Melodie auf den Int. *Cognovi*, als plausible Deutung erscheint.

Liest man den Text *Sancti tui, Domine*, auf den bereits oben eingegangen wurde, 6.4 auf Seite 521, wird man sofort ahnen, wie der Komponist in Greg diesen Text gestalten wird, wenn die „richtige“ Tonart gegeben ist; und tatsächlich findet man auf *Domine* das erwartete Motiv, wogegen AR seinen plagalen Initialtyp verwendet — ein Hinweis auf sekundäre Vereinheitlichung in AR? offenbar nicht, denn auch Greg kennt entsprechende, nur andere Vereinheitlichung, z. B. die Verwendung dieses Motivs an der „erwarteten“ Stelle. Allerdings fällt auf, daß der Int. *Sancti tui* einen anderen Anfang hat, die „zitierende“ Vereinheitlichung ist hier nicht vollständig — ein deutlicher Hinweis auf die individualisierende Tendenz in oder von Greg, d. h. die Art des Umgangs mit festen Motiven und Formeln, die individuelle Gestaltungen zuläßt bzw. exakte Übereinstimmungen als „Zitate“, als bewußte Wiederverwendung von bestimmten Bildungen zu interpretieren veranlaßt.

Immerhin gibt es im bereits näher betrachteten Int. *Cognovi Domine* ja auch noch ein Beispiel, in dem Greg und AR gemeinsam genau den ersten von den in AR sehr oft zwei *torculi* gemein haben; diese Gemeinsamkeit fällt deshalb besonders auf, weil Greg hier einen doch sehr anderen Anfang setzt, also nicht die oben genannte Parallelität zwischen dem plagalen, auch in AR auf der Lage der *finalis* beginnenden Ton und der Gregorianischen authentischen Tonart vorliegt, die für den Int. *Ecce oculi* gilt — hier wäre es übrigens nicht gerade einfach, eine Vereinheitlichung durch AR zu postulieren, denn Greg vereinheitlicht auch, nur eben anders, hier durch das in Greg gemeinsame Initialmotiv, zudem in einem anderen, nur in dieser Fassung „gemeinsamen“ Ton (hier wird die Fassung des Gradualbuchs zitiert):

AR	
Greg	
	Cog- no- vi Do- mi- ne, qui- a ae- qui- tas

Wie der weitere Verlauf der Melodiefassungen zeigt (s. o., 7.4 auf Seite 637), wo auch auf deren ästhetische Deutungsmöglichkeit eingegangen wird³⁸⁵, kann man in diesem Int. tatsächlich von verschiedener Art der, in beiden Fassungen hinsichtlich Variantenbildung nicht sehr weitreichenden, Ornamentierung des gleichen Gerüsts sprechen. Greg erweist sich wie auch in der Disposition der Kadenztöne als sehr viel stärker von dem Bezug zur *finalis* bestimmte Fassung — man beachte den Unterschied der Schlußtöne auf *iudicia tua*; nur zur vorletzten *incisio* verwendet auch Greg den Binnenschlußton *D*, sonst dominiert die *finalis E* oder der Ton *G*. Solche Verdeutlichung der Tonalität gilt auch für Initien, am deutlichsten zu Anfang, wo Greg einen sehr effektvollen Aufstieg im Ambitus einer Oktav schafft, AR im üblichen Rahmen eines Anfangs der Int. des 3. Tons (in AR) mit den Tönen *a* oder *G* bleibt. Angesichts des Umstands, daß AR, in gewissem Gegensatz zu Greg, hier keinen typischen Anfang erkennen läßt³⁸⁶, kann man also den Anfangston nicht als von einer Formel gezeugt bewerten; man wird also voraussetzen können, daß die ursprüngliche Form der Melodie mit *a* begann, die „Tonalisierung“ von Greg also sekundär erreicht wurde — ohne wissen zu können, wann dies geschehen sein könnte.

Von Interesse ist aber, wie bereits bemerkt, daß die deutliche Übereinstimmung beider Fassungen hier in der Identität der nicht unauffälligen *torculus*-Figur liegt, mit der der Höchstton erreicht wird, der, typisch für den Unterschied beider Fassungen im weiteren Verlauf des Int. in Greg nicht mehr erreicht wird, wogegen er in AR noch zweimal gesungen wird, das erstemal übrigens wieder mit der zitierten Wendung, auf *humiliasti me*, wo Greg statt ei-

³⁸⁵Auch hier ist es doch kaum möglich, die Wirkung des Aufstiegs in Greg nicht erleben zu können: Begonnen wird mit der dreitönigen *neuma* im Umfang einer aufsteigenden Sekund, daran an schließt sich der erste *torculus*, der sowohl nach unten ausgreifend, „ausholend“, als auch nach oben weiterführend den bisher erreichten Bewegungsraum erweitert (der *torculus DGE* muß also nicht eine auf den „fehlenden“ Ton, *F*, zielende Umspielung sein).

Darauf folgt, wieder den Gesamtambitus einer Quart vom Endton der vorausgehenden *neuma* aus erreichend ein *pes*, eine zweitönige Neume, der dann der Höhepunkt, fünf Töne, in dem korrespondierenden *torculus* mit Quartsprung nach oben folgt — dann allerdings merkbar nach unten weitergeführt; der Höchstton erscheint (auch in AR) hier nur einmal. *EEF DGE* entspricht der bzw. bereitet die Wendung *Ga adc* vor. Mit den unterstrichenen Tonbuchstaben könnte man die jeweiligen nach oben gehenden, eine übergeordnete Linie bildenden Hochtöne angeben; der zum Höchstton führende *torculus* setzt nicht mehr tiefer an, die Relation der einen zur anderen Neume ist sozusagen gesteigert. Wer solche Relationen als zufällige Bildungen, zufällig entstanden hören will oder kann, wird kaum den Choral adäquat erleben — aber, warum sollte man das auch? Die musikwissenschaftliche Mediävistik in 30 Jahren, die heute von wenigstens einem Vertreter vertreten wird, benötigt solche primitiven Betrachtungen sicher nicht mehr. Aber vielleicht darf doch der Einfältige, der noch den Choral als Musik erlebt, diesem Erleben stammelnde Worte verleihen wollen, zumal er sicher sein darf, daß die, die so etwas erfunden haben, ja auch irgendetwas erlebt haben dürften, dem zu versuchen nahezukommen, sicher nicht unerlaubt ist, ja eigentliche Aufgabe sein dürfte: Man muß doch versuchen, das, was Guido rahmenhaft vorgibt, in der Wirklichkeit wiederzuentdecken. Und hier ist der angesprochene Aufstieg so bemerkenswert, daß man seine mehrfache Verwendung auch ästhetisch begründen kann — und sollte das nicht zutreffen können? Denn damit ist wahrscheinlich gemacht, daß Greg in solchen *syllabae neumaeque* gestaltet hat.

³⁸⁶Man wird auch in Greg fragen, ob man es hier mit einer Formel oder nicht doch einer gemeinsamen Nutzung bestimmter Floskeln zu tun hat, denn die Initialformel wird bald verlassen zu Gunsten einer, sonst wohl nicht mehr häufig gebrauchten Form. Dies läßt den Terminus „*Zitat*“ als sinnvoll erscheinen.

nes Hochtens aber eine „ordentliche“ Kadenz auf *G* gestaltet. Man wird hier also behaupten können, daß Greg an markanter Stelle, zu Anfang, die offenbar mit Höchstton verbundene Wendung kennt, diese also schon der Urform gemeinsam ist, ihre Auffälligkeit dann aber dem für Greg eigenen Prinzip der Ökonomie im Umgang mit „Extrema“ unterwirft, d. h. kein zweites Auftreten will (anschließend sind die beiden Fassungen wieder deutlich parallel, mit einer charakteristischen kurzen initialen Vergrößerung des tonräumlich bewußten Rahmens in Greg).

Nach dieser Nebenbemerkung ist wieder zum Thema des Auftretens des hier betrachteten Motivs in parallelen Int. beider Fassungen zurückzukehren, denn man findet im Int. *Confessio et pulchritudo*, der hier auch in Hinblick auf die Haassche Formel Beachtung finden mußte (s. i. Index), ein Beispiel, in dem das Motiv ebenfalls in beiden Fassungen parallel auftritt, nun aber nicht als Teil des Anfangs — ein deutlicher Hinweis, daß das Motiv nicht in dem Sinne formelgebunden ist, und zwar in beiden Fassungen, daß es nur in bestimmter Konfiguration, syntaktisch festgelegt auftreten kann, sondern offenbar frei. Weil die betreffende Stelle lange nach dem Initium auftritt, und die Melodie ein, gar nicht so häufig anzutreffendes, schönes Beispiel für letztlich nur durch verschiedene ornamentale Wendungen getrennte Fassungen der gleichen Melodie ist, sei sie vollständig zitiert; das Motiv findet sich zum Abschluß der zweiten Zeile auf *eius*, natürlich mit der Akzentbeachtung verbunden³⁸⁷:

The image displays three 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.

Example 1: *Con-fes-si- o et pul-chri- tu- do*

Example 2: *in con-spe- ctu e- ius:*

Example 3: *san-cti-tas et ma- gni- fi-cen- ti- a*

³⁸⁷Man beachte auch das Auftreten des oben angesprochenen Schlußmotivs mit *tristropa*, das hier nicht als „Reim“, sondern allein nur als einmaliger Binnenschluß auftritt.

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 single line with a four-line staff below it. The AR staff shows a sequence of notes with stems pointing up and down, representing a specific melodic contour. The Greg staff shows a similar sequence of notes, but with a different rhythmic and melodic structure. Below the staves, the Latin text 'in san-cti-fi-ca-ti-o-ne e-ius.' is written, with hyphens under the syllables.

Das Motiv erscheint in AR in der für diese Fassung häufig auftretenden zweiteiligen Form, nämlich als zwei *torculi* mit sozusagen reduzierter Spannweite, eine *a a'* Wendung, die auch angesichts ihres häufigen Vorkommens in AR eine „Eigenentwicklung“ von AR darstellt, die zudem deutlich macht, daß auch für AR das kleinste sinngebende Element der einzelne Ton ist, *adc* und *hdc* sind klar aufeinander bezogen, was durch die Veränderung eines einzigen Tons geschieht: Auch die Melodiegestalten in AR sind also „tongenau“ zu betrachten³⁸⁸.

Unterschiede beider Fassungen wie in der ersten Zeile auf *pulchritudo* wird man auf der ersten Silbe als Ausfüllung der Bewegung in AR betrachten können, auf der zweiten einmal als Anhängen einer für AR geradezu aufdringlich häufigen „rollierenden“ Floskel, zum anderen aber als eine durch „Bewegungsdrang“ tonräumlich überschießende Ausführung; die „rollierende“ Floskel meint also den Ton *a*. Allerdings kann man auch hier nicht einfach die eine für die andere Fassung, unterschieden nur durch „unbewußte“ Ornamente setzen:

³⁸⁸Man kann also den Ton (bzw., s. anschließend, die elementare melische Bewegung) als kleinstes Gestalt-unterscheidendes Element auch der liturgischen Einstimmigkeit bewerten.

Daß die frühen musiktheoretischen Zeugnisse nicht von Tönen, d. h. skalisch definierten Einzeltönen sprechen, sondern durchweg von Bewegungen, entsprechend dem Bezeichneten der (melischen) Neumen, bedeutet keinen Gegensatz zu dieser Feststellung, denn eines ist das musikalische Gemeinte, das andere dessen, intuitive oder rationale geistige Repräsentation; hinzu kommt, daß natürlich ein einzelner Ton als Bewegung erlebt werden kann — insbesondere, wenn, wie Aurelians Text klar beweist, der rational definierte Einzelton als Konzept unbekannt ist. Man beachte nur einmal, wie sich die *Papadiken*, d. h. die verschiedenen Fassungen dieser Gattung exemplarisch „vorrationaler“ elementarer Musikreflexion abmühen, das Problem der Tonrepetition, das Bezeichnete des *ἴσον*, die Tonwiederholung zu umschreiben, nämlich als Nichtwiederholung, aber als wesentliches melisches Ereignis, sozusagen die Null der Bewegungen, um das Gesagte einsehen zu können, vielleicht ist dies sogar von der hohen Warte einer dreißig Jahre voranschreitenden mediävistischen Musikwissenschaft möglich; denn hier geht es um musikalisches Denken in seiner elementaren AR (z. B. ed. Tardo, S. 151): ... ἀρχή, μέση, τέλος, και σύστημα πάντων σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστίν, χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. Λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, φωνεῖται μὲν οὐ μετρεῖται δέ. Καὶ διὰ μὲν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος. ..., das *Ison* ist also Anfang, Mitte und Ende und Form aller Zeichen der psaltischen Kunst. Ohne *Ison* kann die Stimme nicht richtig sein. Es wird zwar „stimmlos“ genannt, nicht weil es keine Stimme hätte, es klingt zwar, wird aber nicht gemessen. Das *Ison* wird bei aller Gleichheit gesungen, bei allem Aufsteigen das *Oligon*, und bei allem Absteigen der Apostroph. Wie leicht kann man das sagen, wenn man Einzeltonzeichen hat! Dies mag man daran sehen, daß z. B. in den beiden *Oddo* zugeschriebenen Schriften, im Gegensatz zu *Hucbald*, dem Phänomen der *Gleichheit* keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Hier liegen die Grundlagen *musikalischen Denkens*, nicht bei Philosophen, die sich mit der Sachlage gar nicht befaßt haben — andererseits: Effektiv sind solche Themen nicht, sie machen Arbeit und Mühsal, zuviel für ein dem Unterhaltamen und Angenehmen gewidmetes Fach.

Beachtet man die Sorgfalt, mit der Greg bis auf die letzte Silbe dieser Zeile den Ton *h* deutlich vermeidet, wird man bemerken müssen, daß die Gestaltung bis zu solchen „Feinheiten“ reicht; AR beachtet solche Ökonomie von Effekten nicht; das ist kein trivialer Unterschied.

Und daß AR etwa die Abschlußfloskel, *achacha*, nicht bewußt gesetzt haben könnte, nur weil es sich um eine häufig gebrauchte Wendung handelt, sozusagen um ein kompositorisches Versatzstück, wäre doch erst nachzuweisen, wenn man sich der Folgen von extremer „Dogmatik“ der strikten *oral tradition* Lehre einmal klar wird. Die Existenz solcher Wendungen bedeutet doch nicht, daß die Form und der Einsatz dieser wie anderer Floskeln nicht ganz bewußt getroffen worden sein könne; ersichtlich kann man die Melodiegestalt nur dann zu interpretieren versuchen, wenn man die überlieferte Gestalt auch ernst nimmt. Man findet eine vergleichbare anfängliche Vermeidung des Tones *h* in Greg auch in der dritten Zeile, wo ebenfalls erst der Schluß den Ton mehrfach bringt, womit natürlich der vor Schluß nochmals wiederholte Ton *c* — in beiden Fassungen — in einen anderen diatonischen Kontext gesetzt wird; auch hier ist AR nicht ökonomisch in diesem Sinne, d. h. dem Sinn von Greg.

Beachtenswert ist, wie Greg auch im Int. *In conspectu* die Tonalität heraushebt, z. B. zu Anfang, wo nur Greg, wie so häufig, auch in einer authentischen Tonart von der *finalis* ausgeht, wogegen AR, was für diese Fassung typisch ist, die meisten initialen Formeln bereits in höherer Lage beginnt — dies als zufälligen Unterschied anzusehen, dürfte angesichts der Systematik dieser Erscheinung eine nicht ganz leicht zu begründende Vorstellung sein, zumal solche Betonung der *finalis* Greg auszeichnet. Die Wiederholung des Aufstiegs in der zweiten Zeile bestätigt die Betonung der *finalis* als Charakteristikum von Greg. Es handelt sich um eine Merkmal, das einige Zeit später von Theoretikern zumindest gewünscht wird, nämlich die Nutzung der *finalis* an den wichtigsten *incisiones*.

Den etwas anderen Fortgang von AR und Greg auf *In conspectu* wird man ebenfalls nicht einfach unter die Erscheinungen einfügen können, deren Unterschiedlichkeit den damaligen Sängern als Unterschied gar nicht bewußt werden konnte, weil (angeblich) irgendeine kollektive *chant community* unfähig war, den Unterschied eines Anfangs mit *finalis* oder mit Terz darüber, Rezitation auf *G* oder schneller Gang zur *tuba* zu fassen, sondern wird bemerken, daß AR hier das Prinzip der Akzentbeachtung durch entsprechende Behandlung schon der vorausgehenden Silbe anwendet, das auch für Greg, wenn auch nicht hier, geläufig ist.

Greg nutzt die Akzentbeachtung wesentlich wirkungsvoller, durch Quartsprung zur (hohen) *tuba* und Ausgleichsbewegung in die Terz; auch das Verlassen der Hochlage geschieht in Greg ästhetisch effektvoller — oder AR gleicht Anschlüsse aus: Der beiden Fassungen (fast) identische Schluß, die hier vor allem betrachtete gemeinsame Wendung, fordert den Aufstieg von tiefer Lage, schon um die Relation zwischen erstem und zweitem Teil erleben zu lassen, AR gleicht aus, wogegen Greg den Kontrast, die Akzentbeachtung durch die Floskel auf *conspectu eius* geradezu als Parallele erscheinen läßt, denn der erste Akzent springt die Quart *G - c* nach oben, der zweite die Quart *a - d*, aber mit vorausgehendem deutlichen Bezug zu *G*, die Erweiterung des Tonraums, das Eintreten des Höchsttons wird in Greg deutlich ausgedrückt — durch erlebbaren bzw. als Effekt gewollten Bezug zum Gesamtambitus.

Vergleicht man nun noch den Anfang der ersten und der zweiten Zeile, so fällt auf, daß

zu Anfang, von der Nutzung der *finalis* abgesehen, Greg fast identisch mit AR ist, und daß AR das gleiche Gerüst zu Anfang der 2. Zeile, *in conspectu*, verwendet, Greg aber eine deutlich andere Erfindung vorstellt — daß man diesen Unterschied beider Fassungen bzw. der beiden parallelen Initien in Greg durch den Fortgang in der 2. Zeile begründen kann, wurde oben darzustellen versucht. Das hier betrachtete Motiv auf *eius* könnte also für Greg, wo es wesentlich seltener auftritt als in AR, eine solche gestalthafte Bedeutung gehabt haben, daß die Gestalt des Anfangs, *in conspectu*, in Greg eben für den gesamten vorausgehenden Kontext wesentlich war, die Melodiegestalt kann auf eine entsprechende kompositorische Gesamtplanung zurückgeführt werden. Und auszuschließen, daß hier mit Sicherheit Zufall oder gar Unfähigkeit, den so deutlichen Unterschied zwischen Anfang und Binnenanfang zu hören, daß also die ominöse *chant community* den Unterschied zwischen *Confessio* und *in conspectu* gar nicht habe wahrnehmen bzw. kompositorisch denken können, d. h. daß hier also mit Sicherheit keine redaktionelle Bereicherung der in AR eher erhaltenen gemeinsamen Urform vorliegen könne (oder dürfe), wäre offensichtlich ein Widerspruch zur Gestalt der Melodie in Greg und AR.

Darauf, daß hier noch weitere Komplikationen bestehen, weil Greg gelegentlich ein anderes Motiv mit gleicher Funktion als das hier betrachtete anwenden kann, wurde bereits hingewiesen, vgl. 6.3 auf Seite 502; wenn dieses Motiv in Greg dann auch „entgegen“ AR auftreten kann, z. B. im Int. *Iudica me*, dann zeigt dies, wie beide Fassungen von einander entfernt sind, daß also beide (noch) mit verfügbaren, oder auch neuen bzw. sekundär „weiter“geformten Motiven selbständig produktiv kompositorisch umgegangen sind.

Daß AR gerne — dies mag eine sekundäre Entwicklung darstellen — melodische Verbindung auch zwischen Abschnittende und Neuanfang herstellt, wird auch zum Schluß der 2. Zeile deutlich, wo nur AR eine diatonische Verbindung zum Folgenden herstellt, übrigens mit einer auch in diesem Int. häufiger genutzten Floskel, die, wie ihr Auftreten auf *pulchritudo* zeigt, keinen abschließenden Charakter haben muß. Greg bevorzugt auch hier den Sprung — vielleicht ein Rudiment der Urfassung? In gleicher Weise nicht als anderen Schlußton, sondern als Überleitung wird man auch den Schluß der 3. Zeile in AR bewerten müssen; andererseits wird durch solche Überleitung auch die tonale Kadenzfunktion zumindest nicht herausgehoben.

Auch in der 3. Zeile ist die Ähnlichkeit beider Fassungen sehr hoch; aber auch hier wird man nicht einfach von nur für den modernen Betrachter bzw. Hörer merkbaren Unterschieden sprechen können: Daß Greg nach der fast identischen ersten Neume auf *magnificentia* nochmals zum Hochtone geht, um dann mit den Sprüngen *c - G* und *G - E* fast schon abrupt die Tonika zu erreichen, kann man nicht einfach als Variante der diatonischen Abwärtsbewegung von AR ansehen, die dezidierte zweite „Ergreifung“ des Hochtons nur in Greg ist zusammen mit dem Quartsprung ein zu deutlicher Unterschied, den man eben nicht durch vage Verweise auf unbewußte Unterscheidungsunfähigkeit der Zeit der Entstehung dieser Melodiefassung ignorieren kann — es sei zugestanden, daß entsprechende Phantasien sicher wesentlich interessanter und anregender erscheinen können als die mühselige Betrachtung der einzelnen Melodieformen. Nur, daraus bestehen die Melodien nun einmal — und daß Guidos Erle-

ben des Chorals wesentlich weniger adäquat gewesen sei, als das moderner Betrachter und Vertreter bestimmter Lehrmeinungen, wird man auch nicht gerade behaupten können.

Der Anfang der letzten Zeile in Greg kann als Beispiel des „bewegten“ Rezitativs klassifiziert werden, wenn auch St. Gallen und Metz den betreffenden *pes* nur auf den ersten zwei Silben kennen, also nur die Liqueszenz; ob das Gradualbuch hier die älteste Fassung von Greg wiedergibt, wird man untersuchen können, wesentlich ist der Anfang im Vergleich zu AR — darf und kann man ausschließen, daß Greg hier die in seinem Repertoire gegenüber AR seltene Form des Rezitativs wieder aus tonalen Gründen gewählt haben könnte, daß also gar kein solches Rezitativ vorliegt, sondern eine bewußte Veränderung des gerüstmäßig und funktional — eben als Rezitativ auf tiefer Lage — gleichen Gerüsts beider Fassungen, daß Greg hier also wieder die Tonalität betonen wollte?

Daß damit der „Ausbruch“ auf dem vorletzten Akzent — der letzte war dafür nicht brauchbar, trivialer Weise — wieder besonders effektiv ist, dürfte jeder Hörer, oder wenn es an der entsprechenden Fähigkeit mangeln sollte, jeder Leser leicht erkennen: Greg und nur Greg schafft mit dieser Gestaltung ein Bewußtsein des ganzen verfügbaren Tonraums, der die letzte Zeile, in beiden Fassungen in der an dieser Stelle nicht seltenen Tieflage identisch, zu einer den Schluß geradezu dramatisch erlebbaren Gestalt gemacht hat, also liegt doch wohl eine kompositorische Entscheidung vor; der *salicus EFa*, der vor dem nächsten Gang nach oben keine Gegenbewegung kennt, ist charakteristisch genug, indem vor dem Gang nach oben nochmals sozusagen nach unten „ausgeholt“ wird; dies könnte auch die Form des Anfangs bestimmt haben.

7.6.2 Zu einer ganz neuen, unerhörten Semantik des Chorals als kollektiv entstandenes musikalisches Gebilde am Beispiel der Haasschen Formel

Die Betrachtung von Beispielen der angesprochenen Wendung ist für die Frage nach dem Verhältnis (nicht notwendig, ja nicht einmal primär genetisch, sondern rein strukturell) beider Fassungen von Interesse, die Formel und ihr Auftreten jeweils im Zusammenhang — fast durchweg — mit dem letzten Wortkzent eines Halbschlusses, also eben als Halbschlußformel, selbst erscheinen weniger von Bedeutung, weil dies typisch ist.

Wie anders geht nun aber hier doch M. Haas vor, welche neue Dimension wird aus seiner Sicht der gleichen Formel erkennbar, wenn er in *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, z. B. S. 51, nicht nur, im Zusammenhang der hier leider hinsichtlich ihres Erkenntniswertes für den einfachen Gregorianiker noch etwas rätselhaft gebliebenen Kategorie der *chant community*, eine ganz andere Entstehung der Chormelodien ge- bzw. erfunden, sondern auch eine völlig neue Art choralischer Semantik bzw. ein ganz anderes Text- Musikverhältnis entdeckt hat, und diese erstaunliche, bisher selbst dem Semantiker W. Arlt nicht aufgefallene neue Erkenntnis im Bereich der Semantik von Musik auch noch ganz beiläufig anführt, als wäre damit nicht eine Revolution in der Deutung der Relation von Sprache und Musik im Choral ausgebrochen, in Bezug auf das Auftreten der Formel (nur) in AR (die Frage nach Parallelen in AR sind für diese Sichtweise irrelevant): *Was die Beispiele verbindet, ist Folgendes:*

es ist nicht das 'Wesen' der Tonfolge g h a, unter bestimmten Umständen eine betonte Silbe zu markieren, noch ist es die 'Natur' der Segmente in Fig. 9, Personal- oder Possesivpronomina anzuzeigen. Sondern diese Segmente werden von der 'chant community' in diesem Sinne gebraucht. Darin sind sie Indikatoren für eine Konvention, von der es unwesentlich ist, ob sie von der Gruppe bewusst verabredet ist oder nicht, oder, anders gesagt, ob die Gruppe die Konventionen explizit machen kann oder nicht. Wie klug dies M. Haas wohl gesehen hat, wenn man alles das dazu denkt, was man dazu denken kann, und wie werden dadurch Platos Worterklärungen relativiert (wenn man dabei etwas denken will): Sprachliche, d. h. grammatische Konventionen wie der Genetiv nach der Präposition *wegen*, sind selten Ergebnis bewußter Entscheidung von *native speakers*, in diesem Fall *deutschen Muttersprachlern*, die das so gelernt haben, oder auch nicht und deshalb den Dativ verwenden; die Nutzung einer solchen Konvention entsteht, wie auch Augustin in dem betreffenden Abschnitt von *De musica* sagt, nicht (notwendig) durch Kenntnis der definierten grammatischen Kategorien, sondern durch Angewöhnung, die Grammatik ist eine Wissenschaft, deren Regeln nur durch *auctoritas* festgesetzt sind, also durch Konvention, nicht durch Notwendigkeit (was natürlich auch zu differenzieren wäre).

Wer allerdings jemals auf die Idee gekommen sein könnte, daß eine bestimmte Tonfolge in irgendeiner Weise das 'Wesen' haben könnte, *Personal- und Possesivpronomen*, zudem nur in zweisilbiger Form musikalisch zu repräsentieren, darzustellen oder was auch immer, würde man gerne wissen; die von Haas implizit aufgestellte Alternative von *wesensmäßig* und nur durch *Konvention* semantischen Tonfolgen erscheint so frappierend trivial, daß sie sicher viel mehr bedeutet — daß Musik, insbesondere musikalische Semantik auf Konventionen, ob nur einer *chant community* oder einer historischen und regionalen Kulturepoche dürfte ja wohl belanglos sein, beruht, erscheint dem einfachen Musikhistoriker eben einfach nur trivial, was eigentlich sollte sonst sein: Daß die Tonfolge *bach* im Anfang des 17. Jh., z. B., nicht die Bedeutung gehabt hat, die sie zur Zeit Liszts gehabt haben muß, also daß es nicht das 'Wesen' dieser Tonfolge ist, einer bestimmten Verehrung für einen großen Komponisten Ausdruck zu verleihen, scheint nicht gerade eine tiefe Erkenntnis darzustellen; also muß die Formulierung von Haas doch irgendetwas ganz Besonderes aussagen, nur was? Absolute Formmerkmale musikalischer Semantik als anthropologische Konstanten zu formulieren dürfte zumindest erhebliche Probleme bereiten, Haas jedenfalls gibt kein Beispiel, das seine Alternative überhaupt begründen könnte.

Andererseits erweist sich, wie im Vorangehenden zu beobachten, daß die Haassche Formel weitgehend in Zusammenhang mit Akzentbeachtung im Rahmen einer Mittelkadenz auftritt; dann aber ist ihr 'Wesen' doch nicht so „frei“, wie dies der einfache Leser aus der Formulierung von Haas ableiten könnte: Die Konvention, daß Wortakzenten sehr häufig durch nach oben springende oder gehende Neumen vertont werden, ist dem Choral eigen, ob tatsächlich die sprachklangliche Erscheinung des Wortakzents zur Zeit der Entstehung des Chorals im Lateinischen wirklich so melodisch war, oder ob hier theoretische Erwägungen wesentlich sind, interessiert hier nicht weiter: Die Konvention besteht. Damit aber ist natürlich, wenigstens für den einfachen Beobachter, die Haassche Formel ihrem choralischen 'Wesen' nach

erwartungsgemäß in dieser übergeordneten Konvention zu sehen, ihr ‘*Wesen*’ ist es, Teil oder konkreter Ausdruck dieser Konvention zu sein, die ersichtlich eine allgemeinere Gültigkeit besitzt; damit ist innerhalb des Chorals aber doch offenbar das ‘*Wesen*’ dieser Formel mit ihrer Gestalt direkt verbunden: Akzentbeachtung an Schlüssen ist in ihrer Art vom choralischen Stil vorgegeben. Die Haassche Sichtweise nachzuvollziehen, bereitet gewisse Schwierigkeiten, will man nicht, was sicher ausgeschlossen ist, folgern, daß Haas hier eine falsche Verallgemeinerung der Funktion der Formel leistet, bzw. den Kontext nicht sieht?

Das Gleiche scheint — immer nur vom Standpunkt des einfachen Musikhistorikers gesehen — auch für die Opposition von *bewußt/unbewußt* in Hinblick auf Floskeln oder Wendungen, die irgendwelche sprachklangliche oder syntaktische Merkmale des vertonten Textes beachten, zu gelten. Denn daß die Komponisten von Greg nicht bewußt gewußt hätten, warum z. B. in Int. des 1. Tons die Tonfolge *Dab* nicht irgendwo, sondern jeweils auf dem ersten Wortakzent erscheinen muß, erscheint dem einfachen Gregorianiker ebenfalls als nicht gerade bezweifelbare Tatsache, denn, wenn diese Floskel erscheint, richtet sie sich nach der Akzentlage des Anfangs, und weil es im Lateinischen nicht beliebig viele Möglichkeiten gibt, gibt es nun mal auch drei in dieser Hinsicht klare Einsatzvarianten dieser Wendung, die Int. *Stattuit ...*, *Justus ...* beginnen identisch mit dem charakteristischen Aufstiegsmotiv, während der Int. *Rorate ...* eine Vorsilbe hat, was zu einem „Vorton“ vor dem Aufstieg führt, und wenn man dann noch den Int. *Gaudeamus omnes* hört oder sieht, dann findet man doch tatsächlich zwei „Vortöne“ — wie sollte ein solches Prinzip nicht voll bewußt gewesen sein? Ein lernender Gesangsschüler mußte ja lernen, wie er zu singen hat, die Lage der charakteristischen Wendung erfordert Wissen. Immerhin könnte man ja bei *Da pacem* fragen, ob man den ersten Akzent oder den zweiten beachtet, auch das verlangt doch wohl ganz bewußte Entscheidungen — und daraus wird deutlich, daß Haas offenbar von der Möglichkeit auch eines liturgischen Gesangs ausgeht, der irgendwie irrational, intuitiv unbewußt aus dem gemeinsamen überquellenden Herzen einer *chant community* entspringt; für Greg kann das nun wirklich nicht zutreffen, und AR setzt seine entsprechenden Formeln und Wendungen entsprechend rational ein, so daß für die Haassche Alternative gar kein Platz zu sein scheint; meint Haas muß etwa einen anderen Choral? Schließlich bedeutet ja auch die Komposition solcher funktionalen Wendungen rationale Entscheidung und klares Bewußtsein von entsprechender Funktionalität der Musik in Bezug auf den Text. Aber, vielleicht meint Haas ja doch etwas ganz Anderes? Mit Sprache jedenfalls kann Musik in keinem Fall verglichen werden, Musik ist, vor allem im Choral, Kunst von wenigen, nicht der Allgemeinheit der Sprachbeherrschung vergleichbar. Diese von M. Haas aufgestellten Fragen machen es angesichts der Bedeutung ihres Autors natürlich notwendig, nochmals auf Beispiele einzugehen.

Die Frage, die übrigens schon Guido mit seiner spezifischen Umformung des im Mittelalter gern und mit erheblichen Nutzen verwendeten Adrastschen Vergleichs³⁸⁹ beantwortet hat

³⁸⁹Was das ist, kann man vom Verf. z. B. in seinem Beitrag *Musik und Grammatik* erfahren, auch in anderen Schriften mußte wegen geradezu haarsträubender Mißverständnisse mehrmals wieder auf diesen Vergleich eingegangen werden — jüngst trat doch tatsächlich einer der neuen Großen mittelalterbezogener Musikwissenschaft mit der Behauptung auf, daß dieser Vergleich auf Plato zurückginge; Adrast als Platoniker, eine neue Erkenntnis oder Nichtwissen?

(vgl. auch 1.3.3 auf Seite 125), ist nun die, ob Kunst — ob auch M. Haas dem Choral in jeder Fassung den Kunstcharakter zugesteht, ist nicht ganz sicher, allerdings müßte er sich dann mit Augustin auseinandersetzen (vgl. 1.3.1 auf Seite 24) — in gleicher Weise verstanden werden kann wie Sprache.

Natürlich sind musikalische Konventionen wenigstens in gewissem Umfang — abgesehen von einer Kunst, die keine Konventionen mehr nutzen will — intuitiv angewöhnbar; nur sind sie das auch beim Produzenten? Kann also erwartet werden, daß der, der eine Formel wie die gern gebrauchte des 1. Tons in Antiphonen, nämlich die Wendung, die aus dem Int. *Rorate caeli* auch in den Focus von Semantikern der Musik gekommen ist, nicht sagen kann, ob diese Formel initial, medial oder final, frei irgendwo im Verlauf der Melodie oder nicht eingesetzt werden kann; Musik ist in anderer Weise als Sprache Ergebnis der willkürlichen Entscheidung von Improvisatoren oder Komponisten: Eine Prosamusik wie eine Prosasprache gibt es nicht, ein von Aeddi lernender *cantor* konnte nicht von vornherein eine auf dem „natürlichen“ Weg des Hineinwachsens in eine mehr oder weniger musikalische Umwelt erworbene Musikkompetenz einsetzen, sondern mußte die Formeln, und was es da noch alles gab, lernen — und das soll er gekonnt haben, ohne daß ihm klar war, daß die Formel D_{10} in den Grad. des 1. Tons (Bezeichnung nach W. Apel) die strikte Funktion einer Finalformel gehabt hat? Es ist doch immer bedauerlich, daß die Erfinder so schöner Modelle wie dem der rational inkompetenten *chant communities*, die so wunderbare Horizonte zum Erträumen tiefer und ferner Assoziationen erlauben, sich so wenig mit ganz konkreten Erscheinungen befassen, daß die so angenehm les- und rezipierbare Vagheit solcher Modelle — oder soll man Abstraktheit sagen? — meist so wenig Anhalt geben können, die Wirklichkeit zu verstehen, die harten konkreten Erscheinungen, die im Fall des Chorals z. B. deutlich erkennen lassen, daß die Formeln fest sind, daß nur wenige Wendungen funktional frei sind, daß also, um mal in eine andere Zeit zu gehen, die Harmonik der barocken Mehrstimmigkeit Kadenzvorgänge klar zu erkennen gibt, also Anfänge und Fortspinnungen sich anderer „Formeln“ bedienen. Im Choral kommt aber noch hinzu, daß die Gestalt der Formeln, ob in AR oder Greg, so gut wie nie die Frage entstehen läßt: Ja, wie soll man denn jetzt die Formel A_{11} in den Grad. des 1. Tons (Apel) aussehen lassen und wie soll man sie eigentlich auf den Text adaptieren; nein, W. Apel gelingt es, ihr Auftreten als Versanfangsformel fünfmal identisch als solche, als einmalige, unverwechselbare melodische Gestalt fassen zu können — und jeder Leser wird dies, wenn er nicht höchstgradig unmusikalisch, ja leseunfähig sein sollte, ebenfalls tun müssen.

Was heißt das? Doch wohl, daß die Träger der *chant community* genau gewußt haben müssen, daß hier eine Versanfangsformel von der und der und keiner anderen Gestalt vorliegt, die so und so auf den Text zu adaptieren ist, so auf Akzentsituationen reagiert etc. — was sie vor Hucbald und der *Musica Enchiridis* sicher nicht gekonnt haben, war die rationale Angabe der Intervalle, denn sie waren, jedenfalls nach Aurelian, der ja wohl etwas Ahnung von der Zeit hatte, zwar *cantores*, und zwar hervorragende, nicht jedoch *musici*. Das jedoch hat nichts damit zu tun, daß die betreffenden Repräsentanten, Mitglieder oder was auch immer der ja immer als Einzelmensch auftreten müßende Vertreter der *chant community* gewesen sein sollte, nicht genau und rational gewußt haben müssen, was die genannte Formel war, wie

sie „aussieht“ (denn „aushören“ gibt es ja nicht, wenigstens, der sprachlichen Konvention der deutschsprachigen *Sprachgemeinschaft*³⁹⁰) entsprechend, wo sie anzuwenden ist, und wo sie nicht, ja und wie oben gezeigt, wie sie anzuwenden ist, was ja auch nicht ganz trivial, so intuitiv geschehen kann: Wie sollte jemand auf die Idee kommen, als Formeladaptor aufzutreten, z. B. einen Text als *tractus* zu singen, der sich keine Rechenschaft über Formeln, ihre jeweilige Stellung und ihren Sinn geben konnte? Denn, es handelt sich, wie man weiß, ja nicht darum, einfach eine identische Melodie zu wechselndem, aber formal (weitestgehend) gleichartigen Text zu singen, wie im Hymnus, sondern um die Zusammenstellung von Formeln abhängig von der doch oft nicht gerade wenig unterschiedenen Länge (resp. Kürze) von Prosatexten, d. h. der Adaptor mußte wissen, welche Formel er weglassen konnte bzw. mußte, wenn der Text gar zu kurz war, und vice versa. Man hat als naiver Mensch, der noch nicht die aus Basel kommende Musikwissenschaft der Zukunft adäquat erfassen kann, doch gewisse Schwierigkeiten, den heuristischen und methodischen, ja wissenschaftlichen Sinn so tiefst sinniger Begriffe oder Namen wie der *chant community* als nicht entweder trivial oder unspezifisch verstehen zu können. Es gibt aber für den Naiven aber auch noch andere Probleme.

Man könnte wie angedeutet zunächst der naiven Meinung sein, daß Konvention eigentlich alle musikalischen Bildungen betrifft, also auch diejenigen, die zu irgendeiner semantischen Funktion in Beziehung stehen, seien es Beziehungen zur syntaktischen Struktur des vertonten Textes, seien es tonräumliche Analogien wie in der Motette *Descendendo/Ascendendo* (obwohl hier ja, ausweislich der Zeichenerfindung durch die griechischen Grammatiker eine anthropologische Konstante vorliegen könnte), seien es ausdrucksmäßige Konventionen wie die Tradition von Kompositionen in *c-moll* in anderer Zeit — die nähere Bestimmung sei dem Leser als Aufgabe überlassen³⁹¹ — daß musikalische Kunst, solange sie nicht als völlige Willkür auftrat, von Konventionen zu irgendeiner Zeit frei gewesen sein sollte, daß also die Existenz von Konventionen und deren Natur im Choral besonderer Andersartigkeit gewesen seien, nun das zu sagen, muß man vielleicht doch etwas weiter gehende Betrachtungen anstellen als die wohl von niemanden je behauptete Vorstellung zu widerlegen, daß, auch noch *unter bestimmten Umständen* das 'Wesen' einer Tonfolge *eine betonte Silbe* hätte markieren sollen — daß auch hier Probleme bestehen, nämlich das, ob *betonte Silben* durch oder im Choral wirklich *markiert* werden sollten, so wie dies Hunde tun, oder ob nicht einfach die, bekanntlich ja nicht obligatorische Beachtung von Akzenten auch in der Melodie ein Mittel war, musikalischen Aufwand zu gewinnen oder eine Formel im individuellen Text zu lokalisieren, ist geläufig: Ein bisschen spezifischer und „konkreter“ müßte man hier schon sein, schon wenn man die Musikwissenschaft der Zukunft fundiert haben und einfachere Gemüter unterrichten will: Der Choral ist Musik, nicht eine Signalfolge für bestimmte Textmerkmale, der Komponist, ach nein, die vielleicht basisdemokratisch abstimmende *chant community*, kann eben durch Beachtung eines Wortakzents die Anregung für eine aufsteigende melodische Wendung nehmen, er muß das aber nicht; Grundlage sind stilistische und ästhetische sowie

³⁹⁰Warum muß man in einer Geisteswissenschaft eigentlich immer englische Termini erfinden, klänge *Gesangsgemeinschaft* vielleicht doch zu einfältig?

³⁹¹Ein Hinweis: L. Finscher hat in diesem Zusammenhang zur Anwendung des Begriffes *Sturm und Drang* einige notwendige Bemerkungen gemacht.

formale Konventionen, die als solche eben nur von einer *community* akzeptiert worden sein müssen, das gilt für die klassische Musik genauso wie für die des Barock, und eben auch, bei den vielen individuellen Melodien und Melodieteilen das Quäntchen eigener, individueller Ingenuität, das auch in der Musik des Barock die Produktionen des einen Komponisten als schöner erscheinen läßt als andere, ohne daß die Konvention aufgehoben sein muß.

So etwas gibt es wohl auch im Choral, er ist ja von Menschen für Menschen gemacht, wie dies Augustin ausdrücklich bemerkt — was hier Augustin soll, *wie kannte der der Regeln Gebot?* Nun, daß Augustins grundlegende Ausführungen zur liturgischen Musik Maßstab auch für das Mittelalter sind, das kann man aus der Literatur erfahren, oder man liest Augustins betreffende Ausführungen und ihre mittelalterliche Rezeption selbst.

Daß solche Bildungen allerdings in irgendeiner Weise *unbewußt* angewandt worden sein sollten, ja könnten, erscheint schon deshalb als merkwürdig, weil es ja ersichtlich ausreichend genutzte Alternativen zu der von Haas angeführten Pronominalformel gibt, d. h. z. B. im Fall der melischen Akzentbeachtung eben auch die Möglichkeit der Nichtbeachtung, daß also hier die Dominanz anderer Gestaltfaktoren vorliegt, so daß der, der eine solche Melodie gestaltet hat, hier ganz bewußt auswählen mußte; daß Melodiegestaltung eine der Sprachverwendung gleichartige Tätigkeit sei, das müßte die *chant community* erst noch einmal nachweisen — daß gerade in Musik viel von einzelnen, wirklichen Fachleuten abhing, natürlich auch zur Zeit des Chorals, beweist übrigens ein Brief eines Papstes an Pippin, wie auch Bedas Berichte über die Weitergabe des Chorals nach England, da treten Einzelne auf, keine *chant communities*, die entstehen durch Unterrichtung. Wie und gar warum musikalische Konventionen entstehen, wie sich musikalischer Stil verändert, ist sicher eine großes musikhistorisches Problem, nur daß dies irgendwie in einer anonymen *chant community* geschehen sein sollte, auch im Choral, ist angesichts der klar komponierten Formen von Greg ein zumindest nicht leicht nachvollziehbares *Denmuster*.

Und hier sollte man doch einmal an die Erwähnung von bedeutenden Einzelgestalten der liturgischen Gesangkunst im Mittelalter denken; da braucht man nicht nur an Notker zu erinnern, der in seinen Anekdoten über Karl d. Gr. von einem ganz herausragend begabten Sänger und Komponisten spricht, der aber von der Wertung von Musik in der liturgisch geforderten Übereinstimmung von Leben, Gesang und Herzenshaltung so abgewichen ist, daß er ein schlimmes Schicksal nehmen mußte. Da gibt es schon frühere Zeugnisse, wie z. B. die von Beda in seiner Geschichte der Englischen Kirche, wo nicht nur Aeddi erwähnt wird, der als *magister cantandi* erwähnenswert ist, weil er die Römische Gesangstradition, um diese geht es, noch beherrschte, sondern auch der *vir venerabilis Iohannes, archicantor ecclesiae sancti apostoli Petri et abbas monasterii beati Martini, qui nuper venerat a Roma per iussionem papae Agathonis*, der 678 bis 681 Papst war: *Archicantor* war man zu dieser Zeit in Rom nicht als beliebiger Teil einer *chant community*, sondern weil man als Sänger hervorragend begabt und ausgebildet war. Iohannes wurde auf Geheiß/Bitten nicht nur des Papstes, sondern auch von B. Biscop, nach England geführt, *quatinus in monasterio suo cursum canendi annuum sicut ad sanctum Petrum Romae agebatur, edoceret*. Das hätte ja eigentlich auch durch Bücher geleistet werden können — wenn es sich nur um die Liturgie gehandelt hätte: *egitque*

abba Iohannes, et iussionem acceperat pontificis, et ordinem videlicet ritumque canendi ac legendi viva voce praefuit monasterii cantores edocendo, et ea, quae totius anni circulus in celebratione dierum festorum posebat, etiam litteris mandando, quae 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 provinciae monasteriis, ad audiendum eum, qui cantandi erant periti, confluebant. Sed et ipsum per loca, in quibus doceret, multi invitare curabant. Natürlich haben nur die musikalischen Fachleute die Konventionen des Chorals von Johannes gelernt, die „anderen“ haben dann durch Hören diese Konventionen erlernt. Warum hier einige Wörter gesperrt gedruckt sind, dürfte klar sein: Es gibt Dinge im Rahmen der Ordnung von Lied und Rezitation in der Liturgie, die schriftlich weitergegeben werden können, und es gibt andere, die man eben nur mündlich, *viva voce*, vermitteln kann.

Es gibt Fachleute in den Klöstern — nicht jeder fromme Mönch konnte guter Sänger sein, „sogar“ das war der Arbeitsteilung unterworfen, „sogar“ das hat die Zeit bemerkt; und es gibt musikalisch besonders Gebildete, z. B. die, die ein neues Repertoire mitteilen konnten. Der Ausdruck einer *chant community* scheint sich somit — für den einfachen Gregorianiker — als sinnleere, wenn auch Tiefstsinns ausstrahlende Wendung zu ergeben, die zur Sache nichts zu sagen hat; aber, das kann ja nicht sein.

Ebenso klar ist, daß auch in der hl. Römischen Kirche *moribus antiquis res stabat canendi virisque*, wenn hier ein solches Zitat aus heidnischer Zeit erlaubt sei: Die wesentlichen Träger waren einzelne *viri inlustrissimi*, eben die *magistri cantandi*. Bedeutsam ist übrigens, daß Beda die Musik überhaupt explizit anführt, sie also entsprechend hoch wertet.

Es gibt natürlich in England auch andere, musikalisch herausragende Vertreter des Clerus, wie etwa, ib., *Putta*, den der zusammen mit Hadrianus aus Rom gekommene Theodorus als Bischof weihte, denn das war ein *vir, magis ecclesiasticis disciplinis institutus et vitae simplicitate contentus, quam in saecularibus strenuus, ... maximo autem modulandi in ecclesia more Romanorum, quem a discipulis beati papae Gregorii didicerat, peritus* (ist hier schon ein Ansatz zur Zuordnung des Chorals an Gregor zu erkennen?). *Putta* hatte also den Unterricht nicht nur genossen, sondern auch noch im Gedächtnis behalten — und das neben allen anderen Leistungsmerkmalen, die ihn für den Bischofssitz geeignet sein ließen; angesichts des Zeitunterschieds zwischen dieser Einsetzung und der Mission des hl. Augustinus (in England) ist dies ein Zeichen für die Gedächtnisstärke besonderer musikalischer Einzelbegabung — solche Fähigkeiten teilt Gott eben nicht in statistisch breiter Verteilung zu, die entsprechenden Fähigkeiten sind eine besondere, besonderen *viri* gegebene Begabungen, wie das in der Geschichte ja immer so war und bleibe wird, selbst in Disziplinen wie Musikwissenschaft³⁹².

³⁹²Auch hier kann der zelotische Diakon Johannes in seiner *Vita* des hl. Gregor natürlich nicht umhin, die „nördlichen“ Völker als musikalisch unfähig darzustellen, obwohl in der von ihm dazu benutzten und entstellten Quelle nichts zu finden ist (vgl. den bequem zugänglichen Text in Stäbleins Einführung zu *MMM* II, S. 143*): Von Interesse ist in Bedas „Originalbericht“, daß der Römische *achicantor Iohannes*, *Hist. Eccl.* VI, 18, nicht etwa völlig neu den Römischen Brauch des liturgischen Gesangs einführt, sondern daß *Aeddi* wie auch *Putta* beide genau diese Tradition ausführen und wei-

Insofern wäre es geradezu absurd, die Entstehung musikalischer Formen, also der Melodien als Ergebnis eher zufällig unbewußter, intuitiver Tätigkeit eines Kollektivs anzusehen; eine solche Vorstellung kann schon dann gar nicht aufkommen, wenn man die Rationalität beachtet, mit der das Problem der Vertonung von Prosatexten granz rational im Choral gelöst ist — allein schon das Rezitativ ist eine rationale, den Einsatz musikalischen Aufwands in rationaler Klarheit regelnde Form.

Gerade wenn man sich einmal in Ruhe den Gebrauch von „Motiven“ oder Formeln in Melodien von Greg ansieht, die als „Zitate“ zwischen verschiedenen Melodien, z. B. bei identischen Texten, oder auch innerhalb einer Melodie bei entsprechend gleichen Wörtern, oder auch musikalische „Reime“ und „Assonanzen“, nur zu musikalischen Zwecken, die Disposition der Extrema und Lagen und deren Bezug zur Relation der (musikalischen) Abschnitte betrachtet, hat man Mühe, an Thesen von kollektiv unterbewußten Entstehen von Melodien zu glauben, nur weil dies die Lehre der *oral tradition strictissimae observantiae* so für richtig zu halten scheint. Es ist nicht einzusehen, warum der Unterschied zwischen wenigen schöpferischen und mehrheitlich ausführenden Musikern und der großen Menge der Hörer für die Gregorianische Liturgie nicht gegolten haben soll, oder wie man die ausgearbeiteten, klar insgesamt geplanten Melodieverläufe von Greg als zufällige Ergebnisse zufälliger, kollektiver Zufallsentstehung sehen soll, entstanden aus der Reihung von Formeln, die jeder einsetzen kann, in gleicher Weise, wie er sich, wenn er das kann, sprachlich auszudrücken vermag (hoffen wir es): Der Unterschied zwischen Sprachkompetenz und Kunstkompetenz sollte man nicht völlig übersehen, die Konventionsbildungsfähigkeit verschiedener menschlicher Kommunikationssysteme läßt es nicht dazu kommen, daß musikalisch schöpferische Kompetenz identisch mit Sprachkompetenz verbreitet ist — sprechen können viele, dichten nur wenige; schon Guido hat diesen Schwachpunkt des traditionellen Adrastschen Vergleichs, (d. h. seiner totalen Umwidmung durch die *Musica Enchiriadis*) der Elemente der Melik mit denen der Musik erkannt; und Guido ist ein hochgradig ernstzunehmender rationaler Autor, der wirkliche Kenntnisse gehabt hat, auch wenn er Piaget noch nicht gelesen hatte.

Daß es Konventionen in Musik, ja in Kunst überhaupt gibt, daß sie entstehen und gegeben; der aus Rom gekommenen Theodor weilt Putta zum Bischof, u. a. dessen Gesangsfähigkeit wegen, womit ziemlich sicher ist, daß Putta nicht irgendwelchen Unsinn (in Römischen Augen) gesungen haben kann.

Der *archicantor Iohannes* wird nicht so eingeführt, daß er etwas völlig Neues bringt, sondern als eine Art „verstärkender Zusatz“, der auf Bitten von B. Biscop nach den genannten *cantandi magistri* nach England kommt, und vielleicht dabei behilflich ist, diesen Gesang über *Cantia* hinaus überall in England zu verbreiten. B. Biscop mag von der Wertung ausgegangen sein, daß ein „original“ Römischer *magister cantandi* in jedem Fall besser ist als ein einheimischer; davon aber, daß die *barbari* in ihren Kirchen das *ita susceptum modulationis organum vitiarunt*, und der *archicantor Iohannes* deshalb aus Rom kommen mußte, *ad pristinam cantilenae dulcedinem revocans* ist böswillige Darstellung des zelotischen Diakons, der die „nördlichen“ Völker nur als Dummköpfe sehen kann, als *barbari* — offenbar aus Ärger über die weit über Römischer Bildungsmöglichkeit stehenden Leistungen der Franken. Humorvoll oder spaßig wie zwei neuere Deuter dieses Textes in unnachahmlicher wie unpassender Modernität des Ausdrucks meinen, die offenbar die Gattung der *Invektive* nicht kennen, ist dieser Text nicht, er ist böseartig und verrät spezifisch musikalisch höchstgradige Unbildung seines Verfassers — nämlich Unkenntnis der Wertung des hl. Hieronymus!

braucht werden, dürfte also keine Besonderheit des Chorals sein, Bachs Komponieren beruht auf vergleichbaren, beim Hineinwachsen in die umgebende Musikkultur angeeigneten Konventionen wie bei Telemann und Händel. Nur, daß deshalb etwa der Satz einer Note des Basso continuo unbewußt geleistet worden sein müsse, das wird man kaum annehmen können. Auch im Choral wird der, mit erheblichem physischen Druck (man denke an die vom zelotischen Diakon erwähnte Aufbewahrung der Rute des hl. Gregor!) und so gut wie keiner Ablenkung aufwachsende Sänger natürlich die bestehenden Konventionen erlernen, ohne dann z. B. bei eigener Neubildung notwendig *unbewußt* zu irgendwelchen Formeln zu greifen — wenn doch Alternativen vorhanden sind, die schließlich eine Entscheidung verlangten, und genau das ist für Greg charakteristisch, man muß sich nur einmal die Zusammenstellung der Formelnutzung (in Greg) durch W. Apel, etwa für die Gradualia der verschiedenen Töne betrachten, um eine Ahnung dafür bekommen zu können, wie schöpferisch „willkürlich“ der Einsatz von Formeln erfolgen kann, wie man aus einem größeren, partiell auch alternativen Repertoire von Formeln individuell wirkende Melodien komponieren kann — daß es auch im „prosaischen“ Teil des Chorals Mustermelodien gibt, die nur adaptiert werden müssen, das sagt nichts anderes, als daß Melodien als Melodiegestalten als solche geläufig und erinnert waren. Selbst im Tractus gibt es Zeichen individueller Entscheidung, die Formeladaption mußte aber beherrscht werden — es handelt sich um komponierte, kompositorisch ausgedachte melodische Gestalten, bei denen jeder Ton bestimmt ist.

Natürlich mag es sein, daß die Wahl einer und nicht einer anderen Formel, ja einer Nichtverwendung von Formeln, deren Variation, o. ä. gar nicht unter Gesichtspunkten der Relation zum Text, sondern aus, nicht immer mehr klar rationalisierbaren ästhetischen Gründen geschehen ist — denn eines ist immer zu beachten: Der Choral ist auch im Fall von AR musikalische Kunst. Das heißt, daß auch heute noch die eigentlichen kompositorischen Entscheidungen über die jeweilige Gestalt einer Formel in Relation zu jeweils anderen Formeln ästhetische Gründe hat, auf stilistischen Prinzipien und deren individuellen Realisierungen beruht, die auch heute nur durch den Versuch eines „Einfühlens“ in die Konventionen der musikalischen Kunst der Gregorianik erahnt und nur teilweise rational erklärt werden können.

Und das dürfte eines der wesentlichen — euphemistisch formuliert — natürlich so nur für den einfachen Musikhistoriker — Fehleinschätzungen von M. Haasens hochabstrakter Sicht welcher Dinge auch immer sein: Das Wesen einer melodischen Wendung in ihrem Kontext dürfte zuerst ja ästhetischer Natur sein; wie gesagt, auch Augustin versteht die liturgische Musik als Kunst, an die man sich sogar gänzlich „verlieren“ kann, als Musik bzw. durch musikalisches Erleben; eine Kunst, deren Erleben als solcher zum Verlust des Wissens um die gesungenen Texte und damit zur Sünde führen kann. Man hat also auch primär die Aufgabe, selbst wenn dies nicht leicht zu formulieren ist, den ästhetischen Sinn melodischer Wendungen in ihrem jeweiligen Kontext zu suchen, darin liegt ein wesentliches Merkmal des Verstehens von Musik, die der Choral nun einmal, wenigstens nach Augustin, ist. Sicher ist auch einem dezidiert unmusikalischen Menschen das Fach nicht gänzlich unzugänglich, nur das Wesen von Musik liegt nun einmal darin, daß es sich, wie explizit auch beim Choral, um

Kunst handelt, nicht um Emanationen irgendeiner *chant community*³⁹³. Und, die genannte

³⁹³**Zu Neuestem zur „Memoriertechnik“ Gregorianischer Melodien als Formgenerator** Wie zu erwarten, gelangt das Durchhalten der Vorstellung, daß tiefstgehende Erörterungen der Probleme von *oral tradition* am Choral wesentliche Bedeutung für dessen Verständnis als was auch immer besäßen, zu erstaunenden neuen Betrachtungsweisen des Chorals. Dies gilt ja auch für Homer, dessen Dichtung inhaltlich höchstens noch Interesse erregen kann für die Frage, ob Troja wirklich Troja war, ob die Sprache und Metrik Homers schon die der Zeit kurz nach dem Eintreten des 2. Jahrtausends war, wie und daß Homer Formeln verwendet, ob man also in der Gestalt der Dichtung Homers eigentlich die rein mündliche Dichtung einer längst vergangenen, verlorenen Zeit vor sich hat, d. h. ob etwa Homer nur die Lieder zum Schreiber gebracht hat, die, mit der notwendigen Variabilität schon Odysseus selbst beim Frühstück mit Circe hat vortragen hören können — einen Wert als poetisches Kunstwerk, wen interessiert das noch an Homers Ilias (vgl. auch o., Anm. 13 auf Seite 12)?

Vergleichbar erscheint nun die Entdeckung von *various modern approaches to chant analysis*, daß die Melodien des Chorals nicht als Melodien zu lernen waren, als gemeinte musikalische Formen gar nicht existierten, ihre Gestalt etwa bewußten kompositorischen oder formenden Prozessen, einschließlich dem Umgang mit Formeln, verdankten, ja, daß diese Musik ästhetische Qualitäten hätte, gar als musikalische Kunst anzuhören sei, nein, sondern ausschließlich, daß *formulaic construction* mit *mnemonic processes* in direkter Verbindung stehen, die Verwendung des Wortes *komponieren* muß also ersetzt werden durch die Suche, wie die Formeln von formelnutzenden Gattungen aus der Art ihrer Erinnerungstechnik entstanden, ja direkt abzuleiten sind: Die Melodien von Tractus werden somit zu Denkmälern, nicht etwa der musikalischen Kunst der Zeit und der liturgischen Funktion, nein, allein der musikalischen Memoriertechniken, die auch noch ganz verschiedener Art gegenüber den Techniken, die in Antiphonen, Alleluias u. ä. zum melodischen Ausdruck drängen, sind, denn verschiedene Gattungen, Normen von Formen, die entstehen nicht aus stilistischen, funktionalen oder sonstigen Gründen — dazu müssen die *magistri cantus* viel zu primitiv gewesen sein —, sondern allein aus dem Grund, wie man Melodien memorieren kann; so jedenfalls sieht dies Emma Hornby, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology* 21, S. 418 ff., S. 444; seltsam nur, daß man dann doch die Melodien notationsmäßig, d. h. als Melodien an sich nicht nur notieren wollte, sondern in der Theorie auch noch so auffaßte, nämlich als komponierte Musik, und daß doch so auffallend wenig Unterschiede auftreten; wenn das alles so klar war, wie Emma Hornby aus ihrem tiefen Wissensschatz mit der Entstehung von Tractusmelodien das eben weiß: *Once the soloist has recalled the familiar psalm text and remembered how to divide it into phrases, the formal context, accent patterns, and number of syllables facilitate the proper choice of melodic phrase type and its proper realization, although the general principles are sometimes overturned by textual cues, assonance, and rhyme*, ib., eine mechanistische Vorstellung, ohne Zweifel der intuitiven und musikalischen Fähigkeit von Emma Hornby geschuldet, sich, gegenüber anderen Betrachtern des Chorals total in die Praxis der Zeit vor anderthalbtausend Jahren eindenken zu können. Wie angesichts der Komplexität der Tractusmelodien die Schilderung der Entstehung eines Tractus durch Emma Hornby mit der Wirklichkeit zu vereinbaren sein könnte, scheint sie weniger zu interessieren, warum auch, wenn man die ästhetische Qualität dieser Musik überhaupt nicht sehen, geschweigen denn hören kann. Ein Antwort darauf, warum der Tractus *Cantemus Domino* im ersten Vers liest ... *gloriose enim — honorificatus est equum et ascensorem — ...*, also die bekannte „falsche“ Plazierung der betreffenden Formel, wird man von Emma Hornby natürlich nicht erwarten, also warum hier gerade ihr so schöner Schematismus nicht funktioniert —

erwarten könnte man aber doch wohl einen Hinweis darauf, warum die Überlieferung diesen „Fehler“ denn so sorgfältig überliefert hat; Lateinkenntnisse, wie sie Emma Hornby bei ihrer Aurelian Interpretation vorstellt, wird man sicher nicht bei allen mittelalterlichen *cantores musici* erwarten müssen, daß hier syntaktisch gesehen ein „Fehler“ vorliegt, das jedoch muß einigen der Überlieferer aufgefallen sein, warum haben sie dann das nicht verändert, weil sie so variabel ausgeführt haben? Man könnte z. B. einmal schauen, ob hier vielleicht eine „symmetrische“ musikalische Form vorliegt, was der Fall ist; das merkt man allerdings nur dann, wenn man die Musik selbst einmal betrachtet, als musikalische Form — offenbar ein *puendum* bzw. *tabu* neuester Choralforschung dieser progressiven Art. Man könnte auch fragen, warum das Schlußmelisma einschließlich der Silbenverteilung im Tract. *Laudate Dominum*, Apels D_n , ein wenig anders überliefert wird, dann aber so konsequent — haben die „Schreiber“ wie Hartker sich vielleicht doch nicht ganz so verhalten, wie dies Emma Hornby so postuliert? Auf jeden Fall haben sie den Unterschied als solchen bemerkt — und genau so auch notiert und überliefert (was sekundäre Normalisierungen aber natürlich nicht ausschließt). Merkwürdig erscheinen dann aber doch die vielen Erscheinungen, die nicht so mechanistisch erklärt werden können, z. B. die sogar in den liturgisch „zusammenhängenden“ Tractus VIII der mit *Iubilare* beginnenden Gruppe auftreten; das ist ja wohl nicht so ganz leicht erklärbar durch eine Reduktion der musikalischen Formfaktoren auf die Emma Hornby allein bewußten Merkmale von Silbenzahl, Einteilung etc.! So gibt es z. B. allein schon rein musikalische Reime; ein mögliches musikalisches Formmittel, das sich nicht auf Textstrukturen oder Emma Hornbys reduktive Sichtmöglichkeit beschränken läßt.

Daß der Tractus in ursprünglicher Form eine, vielleicht musikalisch noch reicher ausgestattete Form war, ist denkbar — daß sich die heute faßbaren, und nur die kann auch Emma Hornby heranziehen, dank der Arbeit derer, die ihrer Sichtweise noch nicht ausgesetzt waren, in allen ihren musikalischen Formentscheidungen nicht als bewußte musikalische, ja rein musikalisch kompositorische, ästhetische und individuelle Entscheidungen, ja auch sekundäre Eingriffe zwecks musikalischer Aufwandsteigerung, z. B. in Hinblick auf das „konkurrierende“ Alleluia, erklären lassen könnten, daß sich also die auffällige Mannigfaltigkeit der Gregorianischen, übrigens auch der Altrömischen, die oft genug auffällig von Greg unterschieden sind, Tractus allein und ausschließlich auf die von Emma Hornby erfassbaren Faktoren reduzierbar sein könnten, erweist sich schon beim Vergleich von zwei Tractus der 2. Tonart als eine so kühne Behauptung, daß sich doch eine gewisse Skepsis gegenüber Emma Hornbys Wissen regen muß:

Daß Musik auch im Choral ästhetischen Ansprüchen zu genügen hat, daß eine Reduktion der Melodien der Tractus auf die Emma Hornby allein bewußten Faktoren möglich sei, widerspricht schon ein Blick auf die Tabelle in Apels Werk (wenn man neuere deutsche Arbeiten zum Thema mit vollständigen Formeldarstellungen nicht zur Kenntnis nehmen will), wo direkt vergleichbare Textsituationen in verschiedenen Tractus zu verschiedenen Lösungen führen; ja wer nur die Kadenzformeln betrachtet, wird feststellen müssen, daß hier aus rein musikalisch ästhetischen Gründen Grundformen verändert und teilweise auch erweitert worden sind, nicht immer in Übereinstimmung mit AR, so daß die gerade hier besonders auffällige Diskrepanz der Formeln und Formelverteilung zwischen AR und Greg darauf verweisen, daß hier sekundäre Veränderungen, eben Steigerung des musikalischen Aufwands vorliegen müssen, die allein als mechanische Reaktionen auf die Textstruktur zu erklären, nur noch als Versuch der Durchsetzung einer Ideologie anzusehen ist — die Mannigfaltigkeit an Formeln, an Formelvariationen, partiellem Einsatz von Formelteilen, teilweise an „unüblichen“ Stellen, wie z. B. des initial wirkenden Anfangs der „Dreiviertelkadenz“ (F_1 bei Apel), die Erweiterung dieser Formel zur Steigerung des Aufwands im Schlußvers (Apel, F'_1) und deren Verwendung auch, aus erkenn-

baren musikalischen Gründen, läßt den Anspruch von Emma Hornby die Entstehung der Tractus insgesamt total aus ihren mechanistischen Vorgaben, die den totalen Verzicht auf musikalisch ästhetische Gründe signifikant einschließen, so merkwürdig werden, daß hier in einigen Anmerkungen (vor allem aber zum Schluß eines noch zu veröffentlichenden zweiteiligen Werkes über die Neumenschrift und die Relation beider Fassungen gegenüber der nicht überzeugenden Selbstsicherheit von Pfisterer; ein Werk, in dem auch auf andere der seltsamen Vorstellungen von Emma Hornby eingegangen wird) auch auf solche Vorstellung eingegangen werden muß, bedauerlicher Weise, aber angesichts des Anspruchs solcher Zugeweisen zum Choral offenbar auch notwendiger Weise:

Ein auch nur kurzer Blick auf die wenigen Melodien in Hinblick auf gewisse „Unvorhersehbarkeiten“ des Einsatzes bestimmter Formeln in den Tractus des 2. Tons, und die Beachtung der von Emma Hornby angeführten Gründe, lassen sofort erkennen, daß die Mannigfaltigkeit der Formeln (an funktional oder syntaktisch identischen Stellen), also die Fülle an Alternativen von Formeln und Formelanwendungen, nur denjenigen nicht an die zwangsläufige Zufälligkeit musikalischer Ästhetik zu denken zwingt, der mit Musik als Musik, als musikalischer Kunst nichts anfangen kann.

Schaun wir mal den Tract. *Eripe me* an (zumal er den „Vorzug“ hat, kein Pendant in AR zu besitzen); dieser verwendet die einzige wirklich plagale Schlußwendung der Binnenverse, die W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 326 ff., mit D_{14} bezeichnet, relativ oft. Dabei läßt sich der Einsatz zu Ende des 5. und 6. Verses ... *liqueum mihi*. und ... *posuerunt mihi*. sicher als musikalische Reaktion auf den textlichen Reim bzw. das Auftreten des gleichen Wortes ansehen — eine keineswegs verbindliche Folge, aber eine Nutzung eines Endes mit identischem Wort, zum musikalischen Zweck der Aufwandssteigerung, denn was sollte eine solche Reaktion sonst eigentlich bedeuten? Daß der Komponist, oder das leitende Gremium einer *chant community* oder auch der *Memorierungskommissar* der Gesangsgruppe mit dieser Reaktion den Hörern verdeutlichen wollte, daß das Textende der beiden Verse identisch sei? Daß eine solche Notwendigkeit bestanden haben könnte, müßte man zunächst einmal beweisen, schließlich erscheint es nicht gerade unabdingbar, auch noch durch Identität der Schlußformel den jeweiligen Hörer oder, warum nicht, die jeweilige Hörerin darauf aufmerksam zu machen, daß *libera me* identisch ist mit *libera me* (im 1. und 4. Vers dieses Tractus). Oder sollte darauf aufmerksam gemacht werden, daß *mihi* ein anderes Wort ist als *me*, so daß das zur Form gerinnende Memorierungsverfahren von Tractus automatisch die plagale Schlußwendung gewählt hat, bzw. in der Sichtweise von Emma Hornby gewählt haben muß. Immerhin bleibt dann wieder die Frage, warum die im Tract. *Eripe me* wirklich recht einfallslose Verwendung immer derselben Medialformel die Wörter *meae* identisch mit *es tu* vertont, nämlich über die reine Medialformel hinaus, und das dann auch noch eine Identität mit *eorum* und *tuo*, ja dann noch mit *corde* herbeiführt — welcher textliche Faktor hat hier den „Memorierer“ zu dieser Entscheidung gezwungen? Solche Fragen interessieren Emma Hornby natürlich nicht.

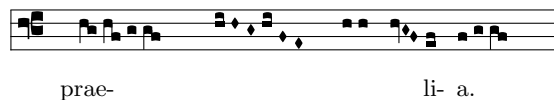
Nun aber zurück zur Formel D_{14} : Wenn die textliche Identität den Autor, nein die zahlreichen — im Jahr und pro Region wenigstens einmal — „Memorierer“ immer zur gleichen Entscheidung der Wahl dieser Schlußformel gezwungen haben sollte, dann wird es wirklich kompliziert, wenn man sieht, daß diese „Memorierer“ die drei Verse vor dem Schlußvers ausgerechnet ebenfalls mit dieser Formel abschließen, obwohl hier nicht der geringste Ansatz zu irgendwie verwandten Schlußwörtern zu finden ist: *in die belli, ne umquam exaltentur* und *operiet eos* werden identisch vertont; ein musikalischer Schelm, wer da nicht an rein musikalisch begründete Formbildung denken wird. Natürlich ist Emma Hornby keine musikalische Schelmin, nur ist nicht erkennbar, daß zu dieser Bildung — wenn man die Schlußbildungen mit gleichen Buchstaben bezeichnet — $A B C A D D C D D D E$ die Textstruktur so zwangsweise geführt haben muß, daß weit und breit in der Zeit vor der Notation

der Melodien immer diese Struktur „herauskommen“ mußte — soll man also wirklich annehmen, daß dieser Tractus automatisch von regional weit entfernten „Memorierern“ immer so identisch aus dem Formelarsenal gefunden wurde, wie dies die Vorstellung von Emma Hornby postuliert? Es fällt jedenfalls auch angesichts anderer Unterschiede nicht gerade leicht, die gesamte Gestalt dieses Tractus als Ausfluß einer zwangsläufigen Memorierungsmethode ansehen zu müssen. Ist nicht vielleicht doch auch in sogar erheblichem Maße musikästhetische Willkür am Werke?

Dabei soll nicht bestritten werden, daß gerade dieser Tractus in der Schematik der Verwendung identischer Formeln, z. B. der „Dreiviertelkadenz“ und der *Mediante* eigentlich der Wunschtraum jedes Adepten der *oral tradition* ad hoc Improvisation als Formfaktor sein könnte. Allein wegen der Betonung sollte der Schluß von Vers 2, *praelia*, die Formel D_{12} benutzt haben? Nur ist diese Formel grundsätzlich vorgesehen für Pänultima- wie für Antepänultimabetonungen, so daß ein solcher Grund für die Wahl dieser recht aufwendigen Binnenschlußformel ausscheidet; eine Formel, die zudem noch als Erweiterung der anderen vergleichbaren angesehen werden kann — sicher, sie stellt eine den jeweils 2. Versen öfter eigene Entsprechung zu deren jeweiligen umfangreichen Anfangsmelisma dar; aber wer wollte selbst hierfür, wo eine gewisse Regelmäßigkeit besteht, nicht primär musikalische Formentscheidung verantwortlich sehen? Man beachte nur einmal, wie das typische Initialmelisma auf *Qui cogitaverunt* den Höchstton *a* erreicht, der dann im Schlußmelisma nicht mehr erklingt — einmal ist er zu hören, zudem noch in ganz eindeutiger gestaltmäßiger Verfestigung, Anfang 2. Vers — vgl. dazu unbedingt auch oben 1.4 auf Seite 221:



Wer die „Symmetrie“ dieser Bildung nicht sieht, die Sorgfalt, mit der nicht nur die tonräumliche Dynamik, sondern auch deren motivische Gestaltung — Aufsteigen in aufeinander bezogenen *neumae* — nicht hören und erleben, also die „Komponiertheit“ dieser Formeln nicht erfassen kann, sollte lieber auf eine musikwissenschaftliche Tätigkeit verzichten. Auch der Schluß ist nicht irgendwie, sondern klar motivisch komponiert, dies sieht man, wenn man die *climacus* Bewegungen und ihre jeweiligen Anfänge vergleicht:



Auch hier dürfte schon ein erster Blick reichen, die Gestaltung als bewußte Komposition einsehen zu können: Die Relation der beiden gleichen *podatus FG* in Relation zu den jeweils „absteigenden“ Tönen *ch* bzw. *DC* und die Reduktion des *pes* auf *strophicus FF*, dem sich dann der tonal normale Abwärtsgang, *ED* anschließt, und anschließende Kadenz (die ihre Parallele bereits auf *prae-* besitzt, ist deutlich genug. Also auch in der jeweiligen Binnen- bzw. Einzelgestalt sind die Formeln komponiert, bewußt so und nicht anders gestaltet, ästhetisch erlebbar und so auch kompositorisch gemeint. So einfach läßt sich also auch die Auswahl und Verwendung, ja auch die Gestalt von Formeln offenbar nicht erklären, daß nicht ein erheblicher Freiraum für ästhetische, also zwangsläufig „zufällige“ bzw. willkürliche kompositorische Entscheidungen vorausgesetzt werden müßte, um diese Tractusmelodie überhaupt als sinnvoll sehen zu können. Die Chormelodien sind, ausweislich der Forderung von Augustin, Musik, und das in erster Linie, beseelt durch das Wort Gottes, nicht in primitiv automatischer Reaktion auf sprachklangliche Merkmale trivialer Art, sondern in der Erlebnismöglichkeit. Wenn im Tractus *Deus, Deus meus* die angesprochene — vom Tonraum her — plagale Binnenschluß-

Aufgabe verlangt eben auch das sorgfältige Eingehen auf die überlieferten Melodien im Einzelnen, ja ihre Betrachtung auch als individuelle Schöpfung, selbst im Fall von nur kleinen Veränderungen an einer umfassenden Melodieformel wie etwa im Fall des Grad. *Justus ut palma* bzw. seiner Entsprechungen: Denn, auch diese sind nicht immer einfache Anwendungen der gleichen melodischen Gestalt modulo Mittel zur Bewältigung verschiedener Textlänge. Natürlich ist es wesentlich einfacher, auf solche Einzelbetrachtung von vornherein zu verzichten, Varianten vage, d. h. ohne klare Klassifikationskriterien als nicht wesentliche, angeblich nur heute als verschieden hörbare Erscheinungen der kollektiven *Rekonstruktion* von Melodien beim jeweiligen Singen — und das für Chorlieder! — zu bewerten, als sich jeder Melodie als Kunstwerk, ja, tatsächlich als Kunstwerk anzunehmen, nach Entsprechungen, musikalischen „Reimen“, „Symmetrien“ und anderen Korrespondenzen, wie sie Guido angibt, etc. zu suchen, denn das macht Arbeit und Mühe, und ist natürlich bei weitem nicht so effektiv wie die alle möglichen Assoziationen möglich machende Formulierung von ursprünglich frei ersonnenen Allgemeinplätzen.

wendung in einem zusammenhängenden Block der Verse 6, 7, 8, 9 und 10 verwendet wird, ohne daß hierfür vernünftige textliche Gründe ersichtbar sind, ... *confusi*, ... *plebis*, ... *caput*, ... *eum*, ... *sortem*, so wird man hier kompositorisch freie Entscheidung der Nutzung von Formeln aus einem begrenzten Formelarsenal sehen müssen. Natürlich ist nach der letzten solchen Kadenz im 10. Vers der Einsatz von 11 *Libera me de ore leonis*, sogleich bis zum absoluten Höchstton *b* bemerkenswert und vom Komponisten als Effekt gewollt; wer will, kann ja semantischen Deutungshonig aus dem Anfangswort *libera* ziehen, das in die extreme Höhe führt, nur würde man dann für *Annuntiabitur Domino generatio ventura* noch höhere Höhe erwarten, so daß man von solchen Begründungen wohl absehen kann: Man muß auch hier musikalisch ästhetische Entscheidungen als für die Form verantwortllich akzeptieren, eine Form, die sich eben nicht trivial mit der Textstruktur verrechnen läßt, und auch nicht irgendwelches Ergebnis zufälliger Nutzung von Formeln durch eine *chant community* darstellt.

Beachtet man übrigens — von der Zusammenziehung zweier Verse zu einem abgesehen — den Tractus in AR, fällt auf, daß die beiden da verwandten Binnenschlußmelismen (AR kennt das finale Melisma von Greg nicht), eine Verteilung besitzen, die mit der von Greg kaum in eine sinnvolle, irgendwelche Abhängigkeiten begründende Parallele zu setzen ist, zumal auch Verwandtschaften der Formeln nicht ganz leicht zu begründen sind; darauf wird aber näher zu Ende des oben angekündigten Buches eingegangen: Die Formelstruktur der Schlüsse läßt sich so bezeichnen: $A B A X B A A' A A' A B B C$ (es sei betont, daß *C* keine spezielle Totalschlußwendung darstellt). Keine der betreffenden Formeln in AR ist mit der plagalen D_{14} verwandt; diese läßt sich aus der Absicht der Steigerung des musikalischen Aufwands durch Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit entwickelte sekundäre musikalische Bereicherung in bzw. durch Greg am einfachsten erklären.

Es besteht also kein Grund, an der „Komponiertheit“ der Tractusmelodien des 2. Tons zu zweifeln — sicher, es gibt die Unterschiede von freien, mit Formeln arbeitenden und freien Melodien, die gelegentlich identische Wendungen nutzen; nur ist daraus nicht zu ersehen, daß dieser Unterschied in der Zeit der Entstehung der Gregorianischen Fassung noch mehr denn als Traditionsvorgabe relevant war; das bedeutet, daß es Gattungen gegeben haben kann, die formelhaft nahe einer aufwendigen Psalmodie waren, die später, unter Beibehaltung der entsprechenden Typologie aber erheblich erweitert worden sein könnten, wogegen bei fast fixen Melodien, die an sich bereits hochgradig aufwendig waren, solche Veränderungen oder Eingriffe sehr viel weniger notwendig schienen; gerade beim Tractus sollte man die „Konkurrenzstellung“ zum Alleluia nicht übersehen; warum sollte man nicht auch mit Formeln durch Erweiterung des Arsenal und daraus mögliche freiere Anwendung, dennoch im Typus bleibend regelrecht komponiert haben können oder dürfen; nur damit die Theorie der *oral tradition* in welcher Art auch immer verstanden gewahrt bleiben kann?

So interessant und englisch z. B. auch der Begriff einer *chant community* in angeblich spezieller Beziehung zum Choral in beiden Fassungen erscheinen mag³⁹⁴, offenbar erklingen aus etwas wie einem Produktionskollektiv *Musik*, auch hier wird man beachten müssen, daß, wie auch Isidor klar sagt, gute Sänger durch Begabung auffallen müssen, trivial ist eine musikalische Fähigkeit, eben eine Begabung nun wirklich nicht, so daß eben auch hier das Individuum herausgehoben ist, wie das in der Geschichte der Kunst eben immer der Fall war — und Mozartische Begabungen dürfte es zur Zeit von Augustin und Gregor sicher auch gegeben haben, ja vielleicht sogar noch oder schon zur Zeit von Karl dem Kahlen und davor; Notker verweist ja auf solche Fälle besonderer Begabung, eine dafür häufig gebrauchte Wertung, ausdrücklich als moralisches Exempel dafür, daß Begabung und ethisches Bewußtsein davon nicht immer eine personale Einheit eingehen müssen. Und daß solche herausragenden Begabungen auch zur Zeit des einstimmigen liturgischen Chorals ausreichend komplexe Anforderungen erfüllen konnten, wird man angesichts der Aufgaben einer Gestaltung, Anpassung und Weitergabe des Repertoires kaum bestreiten wollen.

Und natürlich sind auch diese Individuen von ihrer Umgebung und den Konventionen ihrer musikalischen Tradition abhängig; Beethoven schließt so gut wie immer einen Schlußsatz mit einer Kadenz auf der Tonart ab und benutzt dazu gängige Konventionen des Kadenzierens. Nur, die Entscheidung, welche Faktoren er gebraucht, wie er sie formuliert, die dürfte — bei aller erreichten höheren Entscheidungsfülle — nicht grundsätzlich anders gewesen sein als bei einem *magister cantilenae*, der von Helisachar gerufen, eine Melodie zu einem gegebenen Text finden sollte — weil keine Tradition für eine solche Melodie vorlag. Auch hier muß man halt zwischen Sprachkompetenz und poetischer bzw. musikalischer Kompetenz grundsätzlich unterscheiden, obwohl natürlich beiden Bereichen Konventionen eigen sind und waren.

Und daß das ‘*Wesen*’ einer melodischen Floskel, die nicht nur ästhetischen Sinn hat, natürlich nicht ausschließlich von ihrer musikalischen Gestalt abhängen muß, das dürfte eine triviale Bemerkung sein, denn daß z. B. musikalische Semantik der Chromatik des Hochbarock schon von Guido als solche verstanden worden sein könnte, das wird höchstens eine Vorstellung erwarten, die die barocke Semantik als eine Art anthropologische oder wenigstens abendländische Konstante ansehen will. Aber vielleicht muß man ja auch solche Trivialitäten einmal äußern — auch der Antike war ja bekannt, daß der Klang eines Wortes nicht notwendig mit seiner Bedeutung in Verbindung zu bringen ist, bei *βάββαρος* dagegen ist der Sinn immerhin sozusagen sofort aus dem Klang ableitbar, wie der Sinn der Frobergerschen Himmelsleiter, zumal wenn man die Illustration dazu ansieht.

Daß viele Dinge *θέσει* und nicht *φύσει* bestehen, nun, das ist sicher keine sehr neue Erkenntnis — Augustin unterscheidet in dieser Beziehung wie gesagt *musica* und *grammatica*

³⁹⁴Immerhin spricht schon Notker in den *Gesta Karoli* sehr eindeutig von einer *unitas et consonantia* des Gesangs und läßt die bekannte *invidia Romanorum* gegenüber den *Franci* zu einem bewußten *variare*, d. h. verderben des *cantus* führen — nicht gerade ein sehr klares Zeugnis dafür, daß man damals, immerhin zur Zeit noch des 9. Jh. und eines Zeitzeugen, der von einer Notation der Melodien nichts wissen kann, sonst hätte er die Fabel nicht erfinden oder wiederholen können, Choralmelodien als wachsweiße Beliebigkeiten nach Art der *oral tradition* Lehre *strictissimae observantiae* verstanden haben könnte.

—, auch in Bezug auf Musik, insbesondere kann damit keine Erkenntnis über die Situation der Entstehung musikalischer Gestalt in einer die Notation nicht, noch nicht, verwenden musikalischen, spezialisierten Hochkultur erreicht werden. Ja, auch in schriftgebunden entstandener Musik kann man die Entstehung von Konventionen nicht nur bei mit konkreten Kommentaren versehenen Neuerfindungen wie dem Orchestertremolo, sondern auch bei einfacheren Bildungen verfolgen.

So wird etwa auch dem nur oberflächlichen Betrachter der Geschichte musikalischer Figuren auffallen, daß die chromatische Quart zunächst als kompositorisch technische Aufgabe — ableitbar aus einer falschen Rezeption antiker Musiktheorie — herrührt, daß also Sweelincks Chromatisches Ricercare kein besonders trauriges Stück ist, auch gar nicht sein will.

Daß dann allerdings der Chromatik, insbesondere der chromatischen Quart als *passus duriusculus* eine threnodische Semantik zugeordnet wird — dürfte wohl auch eine Entwicklung des Gebrauchs der *chant community*, d. h. einiger Komponisten und ihres Ingenium sein; eine Konvention für die, die sich der betreffenden Musik bedienen, also für Hersteller wie Konsumenten. Dabei ist natürlich zu beachten, daß die entsprechende Konvention, vielleicht zuzüglich von Dissonanzen besonderer Art offenbar in dem Sinne leicht verständlich war, daß die *native hearer community* den Sinn eines solchen Gebrauchs vielleicht ja schon rein sinnlich leicht verstehen konnte, sich die entsprechende Konvention also (individuell mehr oder weniger) leicht bilden konnte; Artusi scheint ja darunter gelitten zu haben. Dies macht eben die Natur einer musikalischen Figur oder vielleicht besser formuliert eines musikalischen Topos und seiner Entstehung aus: Auch hier kann man natürlich nach anthropologischen Konstanten fragen — nur, klar ist in jedem Fall, daß eine zwangsläufige Zuordnung von Chromatik und der Bedeutung des *passus duriusculus* nicht besteht, daß hier eine historisch gewordene, zum Allgemeingut avancierte Erfindung eines einzelnen Komponisten vorliegen dürfte — denn, daß Sweelinck bei seiner chromatischen Fantasie mehr Tränen vergossen haben sollte als bei anderen Fantasien, ja daß er überhaupt einen Grund zum Vergiesen von Tränen empfunden haben könnte, daß er Klaviermusik im Sinne von Ph. E. Bach überhaupt hätte denken können, das wird man ja wohl nicht behaupten wollen.

Natürlich ist es eine der interessantesten Fragen an Musikgeschichte, wie solche, oft genug zu einer quasi Natürlichkeit werdenden Topoi in der Musik entstehen (und zu solchen Gemeinplätzen kann man natürlich auch Kadenzformeln einschließlich „Seufzerfloskeln“, Trillern u. ä. rechnen); und daß die Intention, bestimmte Konfigurationen semantisch zu gebrauchen zu einer deutlichen Differenzierung überhaupt solcher Konfigurationen geführt hat, insbesondere in einer bestimmte historischen Situation, kann man im Beitrag des Verf. zur Festschrift für R. Hammerstein erfahren, wenn man nicht einfach die Musikgeschichte selbst darauf hin betrachten will.

Und ob jeder Gruppenangehörige, also jeder, der die betreffende Musik hört oder (mit)singt, sich bewußt war, daß hier eigentlich eine Konvention vorliegt, ein *contrat sociale* sozusagen, dürfte auch nicht schwer zu beantworten sein; antike Autoren geben mehrfach der Sonderbarkeit Ausdruck, daß Menschen, die selbst keine musikalischen Fähigkeiten besitzen, auch kleinste Fehler eines öffentlichen Aulosvortrags bemerke — das ist die tatsächliche Na-

tur von Konventionen. Daß allerdings der Komponist gewußt oder empfunden hat, warum und wo er gegebenenfalls eine solche Figur setzen soll, ist genauso klar wie die entsprechende Entscheidung eines *magister cantus*, der natürlich die den Akzent berücksichtigenden Stellen einer Formel ganz bewußt korrekt setzt, ja setzen muß: Auch in der „Urzeit“ des altrömischen Chorals besteht nämlich ein Unterschied zwischen Profession und Laien, der andererseits der Rezipient, der Verbraucher des Produkts ist. Allerdings hat Haas mit der Verwendung des Wortes *chant community* ja wohl sicher einen großen Schritt nach vorn in der Erkenntnis von Musik getan, nur welchen? fragt sich der einfache Gregorianiker. Auch hier ist es nicht ganz leicht, die hermeneutische Potenz dieses neuen Begriffs, oder gar einer neuartigen Kategorie sich zur musikwissenschaftlichen Konvention zu machen, also privilegierter Teilhaber der betreffenden *musicological community* zu werden.

Einen noch viel größeren Schritt hat er aber für die Erkenntnis der Funktionalität von Formeln im Choral geleistet: Bekannt war bisher, daß es Akzent-berücksichtigende Formeln gibt, bekannt war bisher auch, daß die sprachliche Syntax Grundlage der Verteilung von Formeln bildet; ein Zeichen dafür ist etwa der Ausdruck des *Interpunktionsmelismas*, daß also Formeln, die für Textanfänge gedacht sind, partiell Formeln, aber auch einfach initiale Bewegungsarten, nämlich Aufstiege, nicht ohne weiteres als Schlußformeln eingesetzt werden können, daß *finales* syntaktisch gesehen spezifische Wendungen aufweisen, die übrigens darlegen, daß den Formeln selbst wieder bestimmte ästhetische Grundsätze eigen sind: Kadenzen sind so gut wie immer Abstiege, deren Gestaltung neben wirklichen Schlußformeln — ganz wie im Barock — aber sehr differenzierte Lösungen aufweisen.

Nun aber hat Haas eine neue, revolutionäre, bahnbrechende Erkenntnis gewonnen zur Relation von Musik und Sprache im Altrömischen Choral: Nicht nur die Syntax, nein grammatische Gattungen wie Personalpronomen haben eine direkte Entsprechung in den Formeln; nicht etwa nur ein auf Gott bezogenes *Ego* oder *Nos*, nein einfach die Gattung *Personalpronomen* führt zu einer Formel, wie auch immer die *chant community* auf diese Idee geraten sein soll. Haas führt diese Entdeckung mit den Worten ein: *Die beiden in Fig. 9 markierten Segmente finden sich mehrfach innerhalb der Introitus: das erste Segment kommt 89mal, das zweite 8mal vor. Wenn dem zweiten Segment das erste vorangeht – das ist sechsmal der Fall – dann gilt, dass das zweite Segment die erste, betonte Silbe eines Personal- oder Possesivpronomens melodisch artikuliert.* Die Beachtung grammatischer Genera konkretisiert also auch noch nach *casus*! Einsilbige Personalpronomen werden so nicht vertont, abgesehen von *ego*, das jedoch nicht aufzutreten scheint³⁹⁵, zudem wird aber der gattungsmäßige Unterschied zwischen *nobis* und *nostris* aufgehoben — eine geradezu unglaubliche Art musikalischer Semantik! Was ist hier nicht noch alles zu erwarten, Heraushebung von Substantiven und Adjektiven der 3. Deklination o. ä.? Vielleicht ist ja der Choral in viel weitergehender Art durch die grammatische Struktur des zugrunde liegenden Textes bestimmt, nicht nur einfach syntaktische Strukturen, nein grammatische Klassen, Formen, Genera etc. könnten somit Grundlagen der Melodiestructuren sein?

Nun könnte man natürlich auch versuchen, Haasens Statistik etwas zu ergänzen und zu

³⁹⁵Warum wohl? Vielleicht, weil ein syntaktischer Einschnitt mit *ego* nicht gerade häufig ist?

fragen, ob nicht Personal- und Possesivpronomen, deren oblique *casus* übrigens bei Zweisilbigkeit immer den Akzent auf der ersten Silbe haben müssen, das ist nun einmal so in der lateinischen Aussprache, entsprechend häufiger in liturgisch gebrauchten Texten auftreten als andere zweisilbige Bildungen. Damit ergäbe sich Haasens sensationelle Neuentdeckung als Problem der Nutzung statistischer Daten; aber das will man angesichts einer so sensationellen Entdeckung doch lieber nicht annehmen.

Nun verhält sich M. Haas hinsichtlich einer anderen, sich ebenfalls aufdrängenden Frage seinem etwas vollständigerem Namensvetter aus Jena ganz analog, er sagt nichts dazu, weiß also von nichts, ob diese Funktion der von ihm entdeckten Pronominalformel transpositions-invariant oder an die Tonhöhen gebunden ist, ob also zweisilbige Formen von Personalpronomen nur und immer auf gleicher Tonhöhe vertont werden können. Andererseits fällt dem Betrachter von AR auch auf, daß es auch zweisilbige Forem von Personalpronomen, also *ego*, aber nicht *me*, *nobis* aber nicht *nos* etc., gibt, die einer Vertonung durch die Haassche Formel entbehren müssen — ja, was ist denn dann da geschehen, hat der schreibende Repräsentant der *chant community* hier nichts gewußt, so wird doch tatsächlich im Grad. *Ne avertas faciem* auf *tuam* eine ganz andere Wendung gesungen als auf *tuo* — dann muß es doch noch andere Kriterien gegeben haben, die die Setzung der Haasschen Formel mitbestimmt haben; interessante Fragen, die Haas wohl dem Leser als Aufgabe lassen will.

Betrachtet man nämlich das Altrömische Introitusrepertoire ein wenig oberflächlich, ohne Computerhilfe, so fällt z. B. die Haassche Wendung speziell für oblique *casus* von Personal- und Possesivpronomen im Int. *In voluntate Tua Domine* auf, wo mit ... *fecisti omnia* ein Abschnitt endet und der nächste mit *celum et terram* beginnt, *MMM* II, S. 46, 1. Akk., offensichtlich keine pronominalen Wendung, die aber vertont wird durch *CD DGFF EGFFEDF* ..., wobei der unterstrichene Ton das in der Umschrift von *MMM* II so, wie Kinder kleine Schwalben zeichnen lernen, erscheinende Zeichen wiedergeben soll, der *oriscus*, also genau die Wendung, die Haas als so spezifisch pronominal entdeckt hat — eine Folge der Transposition? Nun, daß die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung, die wesentlich auf der Fähigkeit zur Transposition, zur Translationsinvarianz melischer Gestalten beruht, für die Zeit der Entstehung von AR von vornherein auszuschließen sein sollte, wäre eine Behauptung, die der Struktur der Melodien widerspricht, man betrachte nur einmal das Off. *Vir erat*. In der entsprechenden Fähigkeit darf man wohl mit Recht eine anthropologische Konstante sehen — ob sie musikalisch auch ausgenutzt wird, ist eine andere Frage. Der Choral jedenfalls kennt sie.

Die gleiche Wendung wird in demselben Introitus aber auch auf *universa sunt posita* gesungen, allerdings, wie Haas bemerken dürfte, nun nicht mit dem einleitenden *pes CD*. „Dafür“ weist die gleiche Floskel auf *posita* einen Einschub auf, *DGFF (GF) EGFF* Soll man deshalb von einer anderen Floskel sprechen; beachtet wird in beiden Fällen ja der Akzent, *terra* ist zwei-, *posita* dagegen dreisilbig, also eine Pänultima- und eine Antepänultimaabtonung — oder erscheint es nicht als sinnvoller, hier eben von einer frei verfügbaren Floskel jeweils am Abschluß, als potentieller Halbschluß zu sprechen, die je nach verschiedener Struktur des Textes eben auch in verschiedener Weise auftreten kann. Die gleiche

Wendung zweimal in einem Introitus ist kaum als grundsätzlich verschieden anzusehen (die Gregorianische Fassung verzichtet übrigens auf diese Wiederholung!):

The image displays a musical score comparing two versions of a Gregorian Introitus. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' (Antiphona Recitativa) and the bottom staff is labeled 'Greg' (Gregorian). The lyrics are written below the staves.

System 1:
 AR: In vo-lun- ta- te tu- a Do- mi- ne, u- ni- ver- sa sunt po- si- ta
 Greg: In vo-lun- ta- te tu- a Do- mi- ne, u- ni- ver- sa sunt po- si- ta

System 2:
 AR: et non est qui pos- sit re- si- ste- re
 Greg: et non est qui pos- sit re- si- ste- re

System 3:
 AR: vo- lun- ta- ti tu- ae
 Greg: vo- lun- ta- ti tu- ae

System 4:
 AR: tu e- nim fe- ci- sti om- ni- a, cae- lum et ter- ram
 Greg: tu e- nim fe- ci- sti om- ni- a, cae- lum et ter- ram

System 5:
 AR: et u- ni- ver- sa quae cae- li am- bi- tu
 Greg: et u- ni- ver- sa quae cae- li am- bi- tu

con ti- nen- tur

Do- mi- nus u- ni- ver- so- rum tu es

Gerade weil Greg hier die Floskel nicht wiederholt — und die Floskel auf *posita* in Greg ist deutlich genug mit der in AR vergleichbar, wenn auch etwas anders zusammengesetzt — wird man hier nicht von einer sematisch derart auf oblique *casus* von Personal- und Possesivpronomina festgelegten Formel, sondern wohl doch eher von einer der zahlreichen Floskeln sprechen dürfen, die fast durchweg in Bezug zu syntaktisch motivierten Einschnitten gesetzt werden, schließlich sind gerade da ja prinzipiell die Stellen, die mehr musikalische Bewegung fordern bzw. zulassen; und, daß Greg und AR in der Grundzügen vergleichbar sind, wird das Beispiel belegen können.

Weil es hier ja auch um die Art der Vergleichbarkeit beider Fassungen geht, wurde zur besseren Unterhaltung hier einmal die ganze Melodie vergleichend zitiert. Den in AR strikt rezitativischen Beginn wird man als vergleichbar ansehen dürfen: Greg beachtet einmal die Akzente und gestaltet außerdem eine ästhetisch ersichtlich willkommene initiale Anfangswendung³⁹⁶. Greg komponiert also deutlich einen Anfang, ein, wenn auch nur „plagales“ Initium; daß dies ein zwingender Grund zur Annahme sein sollte, Greg sei die ältere, ursprüngliche Fassung, ist jedenfalls dem nicht voreingenommenen Hörer dieser Musik kaum begreiflich zu machen (was auch hinsichtlich des nur musikalischen „Reim“s auf *omnia* und *ambitu* gilt, den nur Greg kennt bzw. geschaffen hat).

Bemerkenswert betreffs der Unterschiede beider Fassungen im 1. Abschnitt erscheint, wie so oft, die unterschiedliche Verteilung der in der Grundlinie gleichen Melodik auf die Silben — dies einfach als Folge eines solchen Unterschieden gegenüber invarianten *oral tradition* (Un)Bewußtsteins der Sänger erklären zu wollen, ist sicher bequem, kaum aber als adäquat

³⁹⁶Und man wird die *flexa* auf *In voluntate* natürlich nicht als Nebenakzent oder dergleichen ansehen können oder müssen, sondern ganz einfach als Folge der initialen Gestaltung. Zu beachten ist hier auch, daß z. B. die Quellen des *Graduale Triplex* hinsichtlich der Akzentbeachtung etwas andere Angaben machen, Metz kennt z. B. den *pes* auf *tua* nicht, St. Gallen notiert auf den betreffenden Akzenten *pressus* bzw. *oriscus* Zeichen; die die initiale Wendung anzeigende *flexa* kennen beide Quellen gemeinsam.

anzusehen, ganz abgesehen, daß die Repräsentanten dieses Dogmas keine klaren Klassifikationsangaben machen (können?) hinsichtlich dem, was nun verschieden und was gleich sein soll. Angesichts der in der und für die Neumenschrift ja unabdingbaren Segmentierung der Melodie in silbische und quasisilbische Einheiten, Neumengruppen, wäre auch nicht leicht verständlich³⁹⁷, daß den Sängern/Komponisten/Redaktoren nicht klar gewesen sein sollte, daß ein Binnenschluß auf *C* etwas anderes ist als ein entsprechender Schluß auf *D*; immerhin stammt von diesen Sängern ja die Theorie der Tonalität. Daß mit *universa sunt* eine wesentliche Identität vorliegt³⁹⁸, ist klar. Und natürlich wird man den Unterschied zwischen einer Liqueszenz auf *universa* in Greg zum *punctum* in AR nicht als wesentlichen Unterschied bewerten können. Das ist trivial.

Daß man jedoch den Unterschied der Gestaltung auf *Domine, universa* nicht als solchen sehen dürfe, könne oder möchte, ist nicht so einsichtig: AR kadenziiert dieses Komma im Text mit ausgedehnter melischer Bewegung, dreimal wird *D* erreicht, um dann den Schluß auf *C* zu bilden; Greg dagegen minimiert den Einschnitt hinsichtlich melischer Beweglichkeit, gestaltet statt dessen aber den anschließenden Anfang noch deutlicher als Initium, wenn es den Tiefstton *C* nur als Anfang nutzt. Die Unterschiedlichkeit der *clivis* auf *universa* läßt sich dann aus diesem verschiedenen Anfang erklären: AR umspielt als Zielton *D*, Greg führt eine der typischen Gegenbewegungen vor Aufstieg aus. Soll man solche Unterschiede nicht als solche, aus ihrer ästhetischen Bedeutung interpretieren dürfen? Aus der Melodik an dieser Stelle wird man keinen Schluß auf höheres Alter der einen oder der anderen Fassung ziehen können. Man kann aber beobachten, daß Greg sehr dezidiert, sowohl durch „Reim“ als auch durch markante Schlußbildung, *continentur* bzw. *omnia/ambitu*, Schlüsse auf *C* im zweiten Teil betont heraushebt, drei Stellen, denen in AR nur eine entspricht: Darf man eine solche klare Disposition nicht als Grund anführen, vielleicht weil die Erfinder solcher Melodien a priori kompositorisch so gar nicht disponieren konnten? Ja, aber sie tun das ja deutlich genug auch an anderen Stellen. Jedenfalls wird im ersten Teil sorgfältig jeder Schluß auf *C* vermieden, was man vielleicht doch nicht einfach als Zufall abtun darf: Der Choral ist Musik, und die Bildung von „Reimen“, zudem noch in einer Weise, die, auf *ambitu*, AR weitgehend entspricht, davor auf *omnia* gerade hinsichtlich des Erreichens des Schlußtons in AR keine Entsprechung besitzt: Das ist doch ein wenig zu deutlich, um nicht als bewußte Veränderung gedeutet zu werden, denn, warum hätte AR bei einer — angeblichen — Rezeption von AR gerade hier redaktionell eingreifen sollen: Dies wäre von den Vertretern dieser Vorstellung dann ja zu begründen.

Beachtenswert für die Nutzung von Formeln ist nun aber auch der Umstand, daß Greg

³⁹⁷Schon dieser Umstand sollte, wenn man schon die Fachliteratur nicht zur Kenntnis nehmen will, darauf hinweisen, daß Vorstellungen über eine *gestural notation* mit der historischen Wirklichkeit der Struktur aller westlichen (und östlichen) Neumenschriften nicht kompatibel sind, vgl. Hornby, l. c., S. 421; hierzu gibt es wissenschaftliche Literatur, die die Wiederholung solcher unhaltbaren Vorstellungen und Modelle schon seit langer Zeit obsolet gemacht haben sollten. Emma Hornby scheint auch nicht bekannt zu sein, daß zu den frühesten Zeugnissen zur Neumenschrift wesentliche Studien französischer Autoren vorliegen.

³⁹⁸Ehe man tiefst sinnige Erörterungen über solche Begriffe in der Musik an sich anstellt, empfiehlt sich doch erst einmal der Versuch, Musik konkret zu betrachten.

im betrachteten Abschnitt auf *posita* Floskeln wiederholt, wenn auch etwas anders als AR, und dabei eine andere Schlußbildung wählt, offensichtlich eine Betonung der Besonderheit des *F* Schlusses: Der auf *posita* erreichte Tonikaton ist in St. Gallen lang, in Metz sind beidemale die Töne der Tonika als *longae* gekennzeichnet, der abschließende *salicus* also ist klar eine Hervorhebung sozusagen der Besonderheit des Schlusses auf dem Supersemitonium der Tonika. AR dagegen wendet seine Formel in gewohnter Weise an, obwohl hier, ärgerlich genug für M. Haasens sensationelle Entdeckung, gar kein Pronomen vorliegt, wie auch in *et terram* weit und breit kein Pronomen zu sehen ist.

„Dafür“ aber bildet AR wie gesagt einen musikalischen „Reim“ durch Floskel zwischen *posita* im 1. Abschnitt und *tu enim fecisti omnia, caelum et terram*. Greg vermeidet an dieser zweiten Stelle jeden Hinweis auf einen „Reim“, vermeidet auch den Ton *E* ebenso wie überhaupt jeden Hinweis auf ein Melisma (die Liqueszenten sind im zweiten Fall, *terram* klar diminutiv, statt eines den Akzent beachtenden *pes*, im ersten Fall *et terram* ebenfalls diminutiv³⁹⁹). Auch der fanatischste Vertreter einer auf Vagheit gerichteten⁴⁰⁰ Vorstellung der Wirklichkeit einer *oral tradition* wird einräumen müssen, daß ein „Reim“ wie in AR zwischen *posita* im 1. und *et terram* im 4. Abschnitt unübersehbar ist, sein Fehlen in Greg also nicht einfach als Variante abgebuht werden kann: Ein Rezitativ ist keine melismatische Abschlußformel, mit immerhin bis zu sieben Tönen pro Silbe. Allerdings könnte man die Frage stellen, ob der „Reim“, der nur in Greg auftritt gegenüber dem der nur in AR begegnet, vielleicht eine sozusagen höhere gestaltmäßige Qualität besitzt, s. u.

Im Übrigen hat auch AR in diesem Int. sehr markante Gestaltmerkmale, deren Fehlen in Greg bemerkenswert ist; zu nennen wäre hier der Umstand, daß AR auf *et non est* nicht nur mit einem auffälligen Sprung das Initium gestaltet, sondern dies auch noch in Zusammenhang damit zu hören ist, daß AR hier seinen Höchstton erreicht — das Stilprinzip einer Hervorhebung des Extremtons durch vorangehenden Tiefstton und Sprung ist ersichtlich. AR singt diesen Höchstton *h* allerdings mehrmals; ein Kontrast zu dem für Greg typischen Prinzip der Ökonomie in der Verwendung von Extremen. Warum Greg so strikt auf der oberen Schranke *a* verharret, ist schwer zu sagen, s. u.

Dann aber kann, ja muß man angesichts der geäußerten Vorstellungen z. B. von Pfisterer zu einer genetischen, und ausschließenden Relation beider Fassungen — entweder ist AR Vorgänger von Greg oder umgekehrt, *tertium non datur* — fragen, ob somit die „Reim“bildung in AR eine jüngere Erfindung sein muß. Hier liegt der Fall etwas anders als bei dem bereits angesprochenen „Reim“ nur in Greg auf *omnia* und *ambitu*: Da wird ersichtlich eine „Anregung“, die sich auch in AR findet ausgenutzt, es müssen nur geringe Veränderung, Ausdehnung um einen Ton nach unten, durchgeführt werden. Ein Rezitativ

³⁹⁹Warum? Nun, man betrachte die Vertonung von *universa* — auch hier wird der Ton *C* wie *E* vermieden.

⁴⁰⁰Man kann ja auch sehr wohl zur Kenntnis nehmen, daß der Choral mündlich überliefert wurde, und doch der Meinung sein, daß die geschulten Repräsentanten der *schola cantorum*, wenigstens die Begabten, durchaus fähig gewesen sein können, Melodien genau zu lernen und genau wiederzugeben. Wie gesagt, das Fehlen einer dem Umfeld der klassischen Musik Haydns vergleichbaren Musikkultur oder *music community* ist ja kein Grund gegen die Annahme, daß schon um 700 oder 800 hochbegabte Sänger gelebt haben sollten.

wie auf *et terram* in Greg dagegen bietet nicht den geringsten Grund oder Anlaß zur Bildung eines „Reim“s unter Verwendung der Haasschen pronominalen Formel!

Auch hinsichtlich der Gesamtdisposition wird deutlich, daß Greg hier anders gliedert als AR: Nach dem großen, tonräumlich ja auffälligen Kadenzschluß auf *tu enim fecisti omnia* folgt in Greg ein ausgedehntes Rezitativ, das nur durch Akzentbeachtung aufgelockert wird. Erst mit *et universa quae caeli ambitu* beginnt eine dann auch recht stark bewegte Phase.

Im Gegensatz dazu bildet AR eine wesentlich deutlichere *incisio* durch die, nun noch vorbereitet — auf *et terram* —, Verwendung der Formel⁴⁰¹. Natürlich umspielt diese Formel auch hier den von Greg gebrauchten Gerüstton *F* als Rezitationston⁴⁰². Klar ist aber, daß AR hier deutlich eine „halbkadenzierende“ Melismatik benutzt.

Der Unterschied reicht aber weiter, wenn man den folgenden Abschnitt betrachtet, der in beiden Fällen aber identisch endet. Greg beharrt auf der Rezitation bis *caeli*, verharret damit aber auch auf tiefer Lage — die Tieflage der Abschlußtöne ist also wirksam für den gesamten Abschnitt, nicht unbedingt ein Hinweis auf eine kompositorische Unfähigkeit zur übergreifenden tonräumlichen Disposition. AR dagegen setzt wieder eine Floskel oder Formel ein, die initiale Bedeutung hat, wie man im 2. Abschnitt auf *et non est* sehen kann⁴⁰³. Auch dies stimmt mit der Beobachtung überein, daß AR hier eine deutliche *incisio* komponiert hat, auch wenn der Anfang auf *et non est* einen ganz anderen initialen Tonraum umfaßt⁴⁰⁴.

Auch da geht ja die hier besonders betrachtete Haassche Formel voraus — der Formeleinsatz in AR ist also ein hinsichtlich tonräumlicher Lage und tonräumlichem Kontext relativ freies Gestalten vorgegebener Grundlinien. Greg vermeidet somit den in AR zweimal erreichten Höchstton *h*, ja selbst der Ton *a* wird hier nur einmal erreicht — und dies könnte ein Hinweis darauf sein, daß Greg hier ganz bewußt den Tonraum nach oben beschränken will, vgl. die Wendungen auf *quae caeli*; auch hier fällt es schwer, solche deutlichen Veränderungen als zufällige Ergebnisse einer musikalischen Gestaltung ansehen, die sich nicht so klar gewesen sein soll, was gleiche und was ungleiche Melodik war⁴⁰⁵. Abgesehen von der speziellen Situation an der zuletzt besprochenen Stelle fällt ja auf, daß Greg den in AR geläufigen Höchstton

⁴⁰¹Und hier kann man natürlich fragen, ob dies wirklich ein „Reim“ oder nur eine wiederholte Anwendung der Formel ist. Warum diese Frage? Nun, im Fall des angesprochenen „Reim“s in Greg handelt es sich um eine melodische Wendung, die sehr auffällig und individuell ist; auffällig ist sie durch einen skalischen Gang von einer Quinte nach unten; außerdem handelt es sich nicht um eine geläufige Formel. Das ist ein zu beachtender Unterschied, will man die Unterschiede der beiden Fassungen zu charakterisieren versuchen.

⁴⁰²Wie die Beispiele zeigen, ist die Anwendung der Formel nicht auf bestimmte Schlußtöne begrenzt, es kann eine *climacus* Neume angefügt werden, aber auch ein *pes*, insofern ist die Anwendung der Formel flexibel, wie ja auch die Möglichkeit der Verwendung ihrer Einzelteile.

⁴⁰³Im weiteren Verlauf dieses Abschnitts sind AR und Greg weitgehend vergleichbar — wieder bis auf den Schlußton.

⁴⁰⁴Auch diese Wendung eines durch Quintsprung in AR auffälligen Initium könnte für Greg Grund für eine initiale Umgestaltung des Anfangs gewesen sein.

⁴⁰⁵Und daß der Ton *a* als Höhepunkt etwas anderes ist als *h*, dürfte auch „intuitiven“, „vorrationalen“ Sängern, die ja ein intuitives Tonsystem gehabt haben müssen, eben mit größter Wahrscheinlichkeit das diatonische, bewußt gewesen sein. So dümmlich sollte man sich die Sänger nicht vorstellen.

h an keiner Stelle benutzt — darf man das nicht etwa als bewußtes Gestaltungsmittel, z. B. aus tonalen Gründen ansehen? Die Zuordnung ist ja zum 2. Plagalton! Denkbar ist natürlich auch, daß AR, z. B. durch Floskeln, zu einer historisch sekundären tonräumlichen Erweiterung gelangt.

Daß Greg eine andere Schlußfloskel, eben *pressus*-artig zum Abschluß wählt, kann man nicht als wesentlichen Unterschied zu AR sehen, solche stilistisch typologischen Wendungen sind als Unterschiede zu erwarten. Es bleibt also nur der angesprochene Unterschied, „Verzicht“ von Greg auf die Haassche Formel und Verzicht auf das nach oben gehende Melisma auf *universa quae*. „Dafür“ geht Greg mit der „Akzent*clivis*“ tiefer als AR, wie auch der tiefere Beginn auf *caeli* in diese auf Tiefe gerichtete Disposition paßt.

Natürlich könnte man gerade das Einfügen von Formeln zum Zwecke der musikalischen Anreicherung als typisch für eine — angeblich — sekundär rezipierende Herkunft von AR deuten wollen. Dies steht außer Frage. Nur, auch angesichts der anderen Unterschiede, ist eben die Annahme nicht weniger einleuchtend, daß Greg hier bewußt verändert hat, und zwar eine Fassung, die AR näher gestanden haben könnte — ja, angesichts der vergleichbaren und unterschiedlichen melodischen Grundlinien muß man nicht ausschließen, daß sowohl Greg als auch AR redaktionelle Differenzierungen einer vorauszusetzenden gleichen Vorlage darstellen könnten: Sicher, die hier angesprochene Haassche Formel erscheint in Greg entweder gar nicht, in gestaltmäßig vergleichbaren, aber verschiedenen Formen, erscheint jedenfalls weder so einheitlich, noch so oft, wie sie das in AR tut (die Ausdrucksweise sei der Kürze wegen erlaubt). Insofern ist der Schluß möglich, daß AR hier schematisiert, angeglichen und typisiert hat — als Rezeption von Greg allerdings erschiene eine solche Schematisierung unverständlich, es sei denn, man nimmt hochgradige Gedächtnisschwäche der Römischen Sänger als Beweggrund an, denn warum sollte eine — angeblich — übernehmende Musikkultur auf die Lösungen von Greg, d. h. auf die ja relativ leicht begründbaren Gesamtdispositionen und die Individualität so leichtfertig zugunsten einer doch recht primitiven Formelanwendung verzichten, von den einmal nicht formelhaften Unterschieden abgesehen.

Wie man sehen kann, sind große Sprünge für den Stil von AR nicht ausgeschlossen, nein, man findet sie in der zu erwartenden Seltenheit, aber man findet sie. Und so darf man natürlich den Vertreter der Vorstellung einer direkten Abkunft AR's von Greg fragen, warum dann im Abschnitt *continentur* in AR einmal anders geschlossen wird als in Greg, zum anderen aber, warum die so markante, einprägsame Schlußwendung von Greg nicht wenigstens zum Schluß übernommen wird. In der Gesamtanlage sind beide Fassungen hier ja gleich: Nach einem recht ausgeprägten Kadenzabstieg auf *universa, quae caeli ambitu* — in Greg und Metz ausdrücklich durch *longae* am Schluß gekennzeichnet — wird syntaktisch eigentlich unsinnig, das den Satz vollendende Verb *continentur* nochmals — am Schluß ebenfalls *longae* — und sinnvoll kadenziert; nur in Greg wird der nicht ganz triviale Schlußton *C* wiederholt; warum sollte dies nicht gegenüber AR eine bewußte Angleichung sein? Denn auch der nur für Greg charakteristische, individuelle, nicht floskelhafte „Reim“, *omnia/ambitu* hebt diesen Schlußton heraus, so daß drei aufeinanderfolgende Abschnitte eben mit der Terz unter der Tonika schließen, was zur Konstituierung des Plagaltons ja auch angemessen erscheint.

Durch diese Angleichung wird der, durch Zeugnis der beiden Fassungen als ursprünglich anzunehmende, Melodieverlauf einer Kadenz auf *quae caeli ambitu*, der syntaktisch eigentlich absonderlich ist, eventuell ausgeglichen, *continentur* wird zu einer hinzugefügten tonal identischen Schlußbildung, die die ganze Passage abschließt; eine mögliche Interpretation der syntaktischen Seltsamkeit der Vorgabe. Daß eine solche, syntaktisch eben nicht vollständig gerechtfertigte Bildung überhaupt möglich war, ergibt sich wohl aus der Länge des Satzes, der mit 20 Silben schon aus stilistischen Gründen nach Einschnitten als Voraussetzung von „mehr an Musik“, mehr an melodischer Beweglichkeit, fordert: Bedeutet die Zurückhaltung von Greg auf *caelum et terram et universa quae*, d. h. die Rezitation dieser Silben eine Weitergabe der ursprünglichen Gliederung, gestaltet AR durch Formeln und Melismatik hier aufwendiger, um dem Introitusstil näher zu kommen? Oder konzentriert Greg durch Auslassen dieser oder vergleichbarer Hinzufügungen das melodische Erleben auf die auffälligen Kadenzbildungen? Gibt also Greg mit dieser Zurückhaltung die ursprüngliche Fassung wieder, was dann schon bei der Kadenz selbst nicht der Fall sein muß?

Beweiskräftig zu beantworten sind diese Fragen ersichtlich nicht. Keine der angegebenen Möglichkeiten ist mit Sicherheit auszuschließen, auch nicht, daß AR hier zwar sekundär belebende Hinzufügungen macht, die Technik, dies mit Formeln zu tun und die Gestalt der Formeln selbst aber stilistisch ältere Züge aufweist als die Bildungen von Greg.

Bemerkenswert ist auch, daß Greg im letzten Abschnitt wieder mehr die Rezitation betont nutzt, zuletzt durch *tristropa*, die eine Bewegung in AR „ersetzt“⁴⁰⁶. Dies ist ein Unterschied, der nicht einfach als irrelevant, von der Zeit nicht empfunden o. ä. aus der Welt geschafft werden kann, dies erscheint dagegen möglich bei der Gestaltung von *universorum*, denn die skalisch wesentlichen, „bewegten“ Töne sind identisch — auch hier fällt auf, daß die *clives*, die Greg verwendet, den Ton *F* in einer Weise betonen, die auffällig ist: Der Halbton über der Tonika wird als zentrales skalisches Erlebnis gestaltet; das macht eben auch die Nutzung von *strophici* erklärbar. Und die Möglichkeit einer entsprechenden bewußten, angesichts der Betontheit des Auftretens dieses Tones in Greg unbestreitbar bewußten Disposition kann auch erklären, warum Greg dann zum Schluß, als Schlußbildung den *climacus GFE* wiederholt, wieder nach *bistropa* auf *F*. Und schaut man noch ein wenig genauer hin, so wird man finden, daß Greg seine Schlußgestaltung auf *tu es* durch Verwendung nur der Töne *F – D* ja nun deutlich genug auf den Zielton *E* ausrichtet, als Umspielung. AR dagegen wendet die üblichen Floskeln an.

Man kann also kaum umhin, die Konsequenz der Disposition der genannten Faktoren über ganze Abschnitte hinweg und auch noch zwischen Abschnitten als Merkmal von Greg zu erkennen; derartig weitreichende Planung von Faktoren des Gesamtablaufs findet man in AR hier jedenfalls nicht — und das soll ein Beweis dafür sein, daß AR direkt von Greg abstammen soll? Eine solche Folgerung fällt nicht gerade leicht. Sinnvoller erscheint demgegenüber

⁴⁰⁶Als leider offenbar notwendige Erklärung: Die Anführungszeichen sind einmal bewußt gesetzt, und zum anderen, sie bedeuten auch etwas: Sie sollen anzeigen, daß die Verwendung des Wortes *ersetzen* hier nicht schon die Behauptung einer bewiesenen genetischen Relation AR → Greg ausdrücken soll; die Oberflächlichkeit, mit der Pfisterer bestehende Literatur zitiert, macht solche Hinweise leider notwendig.

die Frage, wie man sich eigentlich eine beiden Fassungen gemeinsame Vorform, Urform, Urfassung o. ä. vorstellen kann. Darauf wird an anderer Stelle eingegangen. Die Betrachtung dieses Introitus hat jedenfalls gezeigt, daß eine Abstraktion von deutlichen Unterschieden beider Fassungen nicht einfach deshalb erlaubt sein kann, weil man mit einer bestimmten Auffassung des 'Wesens' von Gregorianisch/Altrömischer *oral tradition* von vornherein auf die Beachtung solcher Fragen zu verzichten glaubt. Daß eine ästhetische Begründung sozusagen schon auf der untersten Ebene der einzelnen *neumae* denkbar und nicht unwahrscheinlich erscheint, läßt sich an der Struktur der Melodien in Greg erkennen bzw. daraus als mögliche und dann auch notwendig zu prüfende methodische Voraussetzung ableiten: Die Arbeitsvereinfachung, auf die ästhetische Bewertung von Unterschieden wie auch Gestaltungsprinzipien schon auf der Ebene von *neumae* von vornherein zu verzichten, erscheint nicht nur in Hinblick auf Guido nicht trivial begründet: Die erkennbare weitreichende kompositorische Planung, die die Melodien in Greg auszeichnet, könnte bei einer solchen Voraussetzung (und Arbeitersparnis) zu leicht übersehen werden. Vielleicht ist es doch nicht unsinnig zu fragen, ob nicht der Gregorianische Choral als musikalische Hochkunst das historische Recht hat, als musikalische Hochkunst betrachtet und gewertet zu werden.

Bis auf einen Ton, verständlich durch Liqueszentifizierung, identisch findet sich die Haasche Wendung auch im Int. *In Deo laudabo* auf ... *laudabo verbum*, also wieder einmal nicht auf zweisilbigem Personalpronomen (was wohl die Komponisten zu solcher Unordnung getrieben haben kann?); auch hier als Folge von zwei offenbar als zusammengehörig verstandenen Floskeln, natürlich wieder mit der Funktion einer *incisio*, also ganz im Sinne der traditionellen Bewertung der Relation von Syntax des Textes und musikalischen Merkmalen. Amüsanter Weise wird übrigens weder in Greg noch in AR die Parallelität im Text — *In Deo laudabo verbum* — in *Domino laudabo sermonem* musikalisch genutzt, hier ist eindeutig die übergeordnete syntaktische Gliederung wichtiger als solche potentiellen Reimmöglichkeiten⁴⁰⁷; der

⁴⁰⁷„Statt dessen“ findet sich ein deutlich hörbarer musikalischer „Reim“ im zweiten Teil auf *non timebo quid faciat*; man wird hier im gesamten zweiten Teil von einer Formung nach dem Prinzip $\alpha \beta$ sprechend dürfen und müssen, wobei der β Teil die Kadenz gestaltet. Auch davor findet man eine Art „Reim“, die den Schluß der 1. Halbverses mit dem Anfangsteil des 2. musikalisch „reimt“, sehr effektiv, weil damit der im 2. Teil erstmals erreichte Tieftone *E* auch durch motivische Entsprechung in seiner Besonderheit erlebbar gemacht wird (man betrachte die Tonfolge auf *sermonem* und dann *in Deo speravi*); wer das ästhetisch hier Gemeinte nicht verstehen sollte, die Ausrichtung der motivischen Gestaltung nach tonräumlicher Dynamik, die wieder durch das Bewegungsgerüst von Tonika, Rezitativtönen und Halbschlüssen bestimmt wird, der kann ja daran glauben, daß den Komponisten, die so geformt haben, solche Gleichheiten ganz unbewußt sozusagen entschlüpft sind. Bemerkenswert ist, daß AR von beiden musikalischen „Reimen“ keine Spur zeigt — soll man wirklich der Annahme verpflichtet sein, die — angeblichen — Rezeptoren von Greg in AR hätten alle solche Formfaktoren nicht begriffen, zersungen o. ä., obwohl ja gerade solche klaren motivischen Korrespondenzen besonders einprägsam sind? Oder ist nicht doch die Vermutung auch hier plausibel, daß sekundäre kompositorische Eingriffe in Greg vorliegen, kompositorische Interpretationen einer AR nächststehenden Urform, die gerade die Charakteristik einer redaktionellen Umgestaltung auf einer wesentlich höheren Ebene der Planung von Entsprechungen in der Melodik aufweisen? Schließlich erlaubt gerade eine Übernahme solche Veränderung, denn man lernt das neue Repertoire erst kennen, und entscheidet dann über ästhetisch passender erscheinende Melodien. Vielleicht hat ja aber auch ein Produktionskollektiv liturgischer Sänger durch Handaufheben über die Formen je-

Komponist sieht hier die Relation von sozusagen Viertel- und Halbschluß als wesentlichen Formfaktor an. Auch so etwas muß beachtet werden; die Floskelreihung ist also in AR als musikalisches „Zeichen“ des „Viertelschlusses“ verwendet, in Akzentbeachtung. Greg hat wieder eine völlig andere Form:

In De- o lau-da- bo ver- bum

in Do- mi no lau-da- bo ser-mo- nem

Man kann sicher Bildungen wie zu Anfang, *In Deo*, als triviale Varianten (zu Greg) deuten, denn AR wiederholt nur den vorausgehenden Ton; man kann auch die Wendungen über *In Deo laudabo* als nicht wesentlich verschieden, d. h. als ausführungsmäßig mögliche Variante, ansehen. Die folgenden Wendungen allerdings lassen solche einfachen Invariantenbildungen nun aber nicht mehr einfach zu: Wenn Greg auf *In Deo laudabo* einen Abstieg auf *G* komponiert, AR dagegen ein zweites Initium, also einen Aufstieg bildet, wird man dies nicht mehr einfach als Variante ansehen können; zumindest muß man hier in Greg die Absicht der Gestaltung einer *incisio* annehmen können, denn AR läßt etwas merkwürdig vom Gregorianischen Standard her gesehen, die initiale Wendung auf der Schlußsilbe eines Wortes beginnen. Es ist also durchaus möglich, daß Greg hier strikter syntaktisch denkt, schließlich ist der Aufstieg auf ... *laudabo verbum* ja weitgehend identisch, in Greg nur sehr viel mehr als Aufstieg zum Höchstton betont, denn das Quilisma ist wohl keine ganz einfache Neume; man darf aber wohl auch an eine Korrespondenz zum Anfangsinitium denken, denn jetzt wird, von gleicher Tiefe aus, der höchste Ton erreicht. Auch den Unterschied zwischen dem Schluß von *verbum* wird man nicht einfach als Variante ansehen können; einmal liegt in AR eine Formel, gebildet aus zwei Floskeln, der Haasschen Formel, vor, dadurch ein Melisma, und außerdem eben ein anderer Schlußton — AR leitet schon hier zum Folgenden über, Greg hat einen in Relation zum Halbschluß stehenden „Viertelschluß“. Auch dies kann man nicht einfach als irrelevant bestimmen; Greg komponiert auch hier syntaktisch passender das neue minimale Initium auf dem folgenden Wort *in Domino*. Auch darf man vielleicht doch

weils abgestimmt. Nur, die These einer Rezeption von Greg in AR erscheint in jedem Fall als nicht gerade leicht verständlich, man müßte denn den Römischen *cantores* eine weitreichende musikalische Unfähigkeit zuschreiben — nur, warum sollte man das?

die Frage stellen, ob die beiden „subbipunktierten“ *pedes* in Greg auf *In Domino laudabo sermonem* nebst vorausgehenden *pedes* nicht in Korrespondenz gesehen werden dürfen: Mit dem zweiten *pes* wird der Schlußton des Halbschlusses „angesteuert“. Die entsprechenden formalen Korrespondenzen sind deutlich auf die Schlußbildung ausgerichtet. Die skalischen Figurationen von AR lassen eine entsprechende Deutungsmöglichkeit nicht ableiten.

Die Frage nun, ob die angesprochene Floskel, der, nicht durchgehend, aber doch öfter gebrauchten Formel für den „Viertelschluß“⁴⁰⁸ gegenüber der offensichtlichen Individualität älter oder jünger sein müßte, könnte oder dürfte, ist ersichtlich nicht leicht zu beantworten, wahrscheinlich nur dann eindeutig zu lösen, wenn man eine Vorentscheidung getroffen hat, etwa derart, daß Formelhaftigkeit jünger sein muß als formale Individualität, wie dies Pfisterer tut, dessen unhaltbare Vorstellungen an anderer Stelle betrachtet werden. Nur, man muß auch hier nicht ganz außer Acht lassen, daß die formalen Entscheidungen in Greg, auf der Ebene der *neumae/syllabae* im Sinne Guidos, sich aus dem Kontext sinnvoll erklären lassen, nicht nur vag ästhetisch, sondern auch in Hinblick auf die Wirkung von Schlußbildungen.

Denn unterhaltsam ist es doch, daß Greg auch die Formel von M. Haas kennt, wie dies im Int. *Confessio et pulchritudo* deutlich wird, hier als Halbschluß:

AR

Greg

Con-fes- si- o et pul-chri- tu- do

AR

Greg

in con-spe- ctu e- ius

Hier also sind auf *conspectu eius* Greg und AR so gleich, daß man von einer irrelevanten Variante sprechen kann: Muß das nun bedeuten, daß Greg die ältere Version sein muß, oder kann dies ein Hinweis darauf sein, wie Greg, d. h. die betreffenden Redaktoren gelegentlich, wenn es ihnen sinnvoll erschien, eine solche Formel übernommen haben, sie sonst aber meist individuell ersetzt bzw. verändert haben könnten? Ja, was sollte dann hier eigentlich *sinnvoll* sein? Nun, betrachtet man die gesamte Melodieführung, so erweist sich, daß die angesprochene Stelle, die nun, M. Haas zur Freude, tatsächlich den Genetiv eines Personalpronomens, allerdings ja auch einen Abschluß mit zweisilbigem Wort betrifft⁴⁰⁹ den

⁴⁰⁸Entsprechend den Usancen von AR darf man diese Formulierung natürlich nicht strikt sehen, was klar wird, wenn man etwa den Int. *Confessio et pulchritudo* betrachtet, s. u.

⁴⁰⁹Das textlich „reimende“ *eius* am Schluß findet auch hier, zwangsläufig aus dem Unterschied

im gesamten Kehrvors höchsten Ton aufweist — dies könnte durchaus ein Grund dafür gewesen sein, hier einmal die Formel beizubehalten, wenn sie Teil der Urform gewesen sein sollte, was ja nicht auszuschließen ist. Und daß die Introitus Melodien in Greg recht stark individualisiert erscheinen, wird man kaum bestreiten wollen — warum darf das nicht etwa ein kompositorisches und stilistisches Prinzip gewesen sein? Jedenfalls ist die Floskel hier, auf *ei-us*, ganz hervorragend geeignet, die Dynamik des Höchsttons herauszustellen.

Die Betrachtung des zitierten Introitus weist darauf hin, daß man zur Bewertung vor allem von AR möglichst die Fassung von Greg hinzuziehen muß; es ist durchaus möglich, daß AR eine Verderbnis aufweist. So widerspricht sich der Einsatz der Haasschen Formel für Personalpronomina in obliquen *casus* im Int. *Tibi dixit cor meum*, wo man in AR die Wendung auf *quaesivi*, also als typische akzentbeachtende Wendung auf dreisilbigem Wort mit Pänultima-Betonung finden kann. Schaut man auf den gleichen Introitus in Greg findet man jedoch eine ganz andere Verteilung, die zudem auch noch die These von Haas stützen könnte, daß es Wendungen gibt, die für bestimmte grammatische Spezialitäten gedacht sind — schade nur, daß Greg die Wendung eben auch als Schluß verwendet, so daß sich eben doch die statistische Frage stellen muß, ob nicht zweisilbige Formen von Personal- und Possesivpronomina relativ häufig an syntaktischen Schlüssen dieser Art zu finden sind, sicher eine interessante Frage an den Stil der biblischen Texte in der Fassung, in der sie die Liturgie verwendet (hat). Das braucht hier jedoch nicht zu interessieren; hier interessiert der Umstand, daß AR die Wendung offensichtlich falsch einsetzt (über die Transposition wurde bereits oben gesprochen, (s. Anm. 382 auf Seite 676, vgl. auch im Index); hier wurde AR in die „richtige“ Lage von Greg transponiert):

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 with hyphens indicating syllable boundaries. In the first example, the text is 'Ti- bi di- xit cor me- um quae- si- vi'. In the second example, the text is 'vul- tum tu- um, vul- tum tu- um'. The AR staff shows a melodic line with square notes and a final diamond-shaped note, while the Greg staff shows a different melodic line for the same text.

Nun, die Parallelität dieses Beispiels zum vorangehenden, was die Setzung der betref-
 zwischen Halb- und Vollschluß, keinen musikalischen „Reim“, was natürlich die Verbindlichkeit des Haasschen Prinzips der Haasschen Formel einschränken könnte: Vielleicht sind doch nicht nur zweisilbige Personal- und Possesivpronomina der jeweilige Auslöser dieser Formel, sondern einfach entsprechende Schlußbildungen?

fenden Formel anbelangt, ist klar. Der Fehler, der AR unterlaufen ist, erklärt sich leicht daraus, daß der Notator oder Sänger des Int. *Tibi dixit* in AR übersehen hat, daß *vultum tuum* zweimal auftritt, einmal als Schluß des ersten Teils, dann als Anfang des zweiten. Er notiert hier zwei Initien, gleichsam eine Dittographie. Der Fehler ist also leicht erklärbar: Der Notator/Sänger hat sich darin getäuscht, daß er schon *quasivi* als Schluß angesehen hat. Daß ihm ein solcher Fehler unterlaufen konnte, ist ihm kaum vorzuwerfen, es macht allerdings klar, daß die Wendung syntaktisch funktional auf Schlußbildung, nicht auf zweisilbige Formen von Pronomina bezogen verstanden und eingesetzt wurde, denn, daß *quasivi* kein, und *tuum* ein Possesivpronomen ist, das dürfte auch der Notator von AR, d. h. konkret natürlich *MMM II*, ohne weiteres bemerkt haben. Der Flüchtigkeitsfehler ist entschuldbar und wohl individuell, kann daher nicht auf das gesamte Repertoire bezogen werden — womit aber auch eine „Anwendung“ dieses Fehlers auf die Relation von Greg und AR ausgeschlossen ist. Die ästhetische Funktion der Floskel in Greg entspricht genau der des vorausgehenden Introitus: Mit ihr wird der höchste Ton der ganzen Melodie erreicht.

Das Auftreten nun der ersten Floskel der hier betrachteten Haasschen Formel, wieder einmal nicht auf Pronomen, im Int. *Exaudi Domine ... adiutor* (vgl. auch im Index) ist nicht ganz leicht zu beurteilen, weil hier keine naheliegende Parallele zwischen den Melodien beider Fassungen vorzuliegen scheint; der Anfang hat, abgesehen von der Verteilung der Bewegungsrichtungen, eine gewisse Ähnlichkeit, vor allem hinsichtlich des Umstands einer *incisio* nach *Domine*:

AR

Greg

Ex- au- di Do- mi- ne vo- cem me- am

Man wird von einer parallelen Grundlinie sprechen können. Greg nutzt den als Anfang bemerkenswerten Gang nach unten, von *F – C*, zu einer *incisio* aus, korrekt am Wortschluß, um dann eine neue, weiterführende, bis *a*, initiale Wendung anzufügen. AR setzt die Floskel als Schluß ein, hier ohne jede Beachtung des Akzents, also als reine Schlußfloskel, d. h. AR legt den Gang nach unten schon auf *exaudi*, Greg macht daraus sozusagen eine syntaktisch korrekte Verwendung eines Gangs nach unten. Die Frage, wer hier die ältere Fassung aufweisen könnte, müßte von der Frage aus beurteilt werden, ob eine Veränderung von Greg nach AR überhaupt denkbar wäre — die „umgekehrte“ Veränderung dagegen erscheint als möglich und als sinnvolle Interpretation, also syntaktisch, aber auch ästhetisch in Hinblick auf die Heraushebung des tonräumlichen Erlebnisses des Tieftons als passende Umformung. Beweisbar ist dies nicht, nur erweist sich die Annahme des Weges Greg → AR gerade hier als letztlich nur durch absonderliche Unmusikalität in AR zu rechtfertigende Annahme — die Vorstellung, daß die Anwendung der Floskel in AR etwas wie eine *Vereinheitlichung* darstellen könnte (das Prinzip von Pfisterers Deutung der Relation beider Fassungen), ist deshalb

schwierig durchzusetzen, weil eben viele Introitus diese Floskel nicht verwenden; es handelt sich nicht um eine klare solche *Vereinheitlichung* — wenn man denn überhaupt *Vereinheitlichung* als für musikalische Spätzeit charakteristische und zutreffende a priori Kategorien glauben wollte. Es fällt jedenfalls nicht ganz leicht, in Greg nicht eine sinnvolle, syntaktisch wie ästhetisch wesentliche Verbesserung einer AR eventuell nahestehenden Urfassung verstehen zu sollen. Und, natürlich wird man dabei an individuelle Formfindung denken müssen; die vage Annahme irgendeiner, immer variablen Kollektiventstehung dagegen braucht sich von vornherein keine Mühe um Verständnis der vorliegenden Fassung zu machen, stellt also eine erhebliche Arbeitserleichterung dar, der hier allerdings in Hinblick auf die Gestalt vornehmlich des Gregorianischen Chorals nicht gefolgt werden kann — wie einfach wäre dann doch das Leben eines Interpreten von Greg!

Damit aber sind die Belege für Unterschiedlichkeit hinsichtlich der Wendung in AR und Greg natürlich nicht erschöpft⁴¹⁰; ein hübsches Beispiel ist der Int. *Dum sanctificatus*, zumal da der Schluß des Abschnitts, wieder ein „Viertelschluß“ nun einmal wieder auf ein Pronomen fällt — es ist doch auffällig, wie oft solche Wörter an Inzisionsenden stehen:

The image shows two musical staves for the Latin phrase "Dum sanctificatus fuero in vobis". 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 starts with a higher pitch and has a more rhythmic, less melismatic feel. The Greg staff starts lower and has a more melismatic, flowing feel. The text "Dum san-cti-fi-ca-tus fu-ero in vo-bis" is written below the staves, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

Man sieht, daß die Formel in AR bevorzugt von einer tieferen Lage ausgeht, wie in Kontrast zu Greg das „bewegte“ Rezitativ auf *fuero in* zeigt. Andererseits ist der Verlauf auf *in vobis* als in beiden Fassungen gleich zu bewerten. Wer soll nun die ältere Fassung am besten repräsentieren? Natürlich könnte, hier, AR einfach die vorliegende, in Greg repräsentierte Melodie durch die da geläufige Formel schematisiert haben. Sicher, warum sollte das nicht möglich sein? Nur, ist damit die Formel jüngerer Datums, sind alle Beispiele in dieser Weise zu interpretieren, und schließlich, ist die Annahme auszuschließen, daß Greg hier die Formel nicht haben wollte, zumal auch der Schlußton anders ist?

Zu beachten wäre auch, daß die Gesamtanlage von Greg, mit ihrem auffällig tiefen Schluß auf *congregabo vos* und dem entsprechend umfangreichen Initium auf *de universis terris* die tiefere Rezitation von AR auf *fuero in* wirkungsmäßig ausschließt, d. h. es gibt ästhetisch einen sehr guten Grund dafür, daß Greg auf diesen Kontrast verzichtet, zugunsten der dann viel stärkeren Wirkung der betreffenden, syntaktisch eigentlich überraschenden Einschnitts auf tiefer Lage, die nur noch einmal erreicht wird, auf *verstris*.

Die Haassche Formel begegnet dann übrigens nur in Greg im gleichen Introitus auf *et mundabimini*, wie zu erwarten auf Akzent, und in AR ist die Schlußfloskel der Gesamtformel Teil eines bewegten Rezitativs, nicht in Greg, nämlich auf *universis terris*. So einfach

⁴¹⁰Im Int. *Ecce oculi* findet sich doch tatsächlich die Haassche Formel nur in Greg, zudem noch, erwartungsgemäß akzentisch gebraucht, über *Domine*.

erscheint eine genetische Relationsbestimmung aus der Musik nun auch wieder nicht, um nicht die Vermutung einer gemeinsamen Urform, die beide Fassungen vielleicht erheblich abgeändert haben, als absurd bewerten zu müssen. Jedenfalls: Die „Ersetzung“ des bewegten Rezitativs *fuero in* durch *strophicus* sozusagen betonte durchgehaltene Rezitation auf *c* läßt den kurzen Aufstieg auf *vobis* natürlich in anderer Weise erleben, auch als Einschnitt, als in AR; vor allem aber wird dadurch der Schluß des Abschnitts auf *h*, gegenüber AR auf *G*, in einer sehr effektvollen Weise erlebbar gemacht.

Einfach zu behaupten, daß solche Effekte zufällig, nicht gewollt oder sonst etwas sein müßten, erscheint als methodische Grundlage nicht gerade sinnvoll. Es bleibt also die Möglichkeit, daß auch hier AR der älteren Version am nächsten kommt, und Greg bewußt und dezidiert gerade an dieser Stelle geändert haben könnte.

Auf das Auftreten der Haasschen Formel im Int. *Ego autem* wurde bereits hingewiesen; das Beispiel ist erfreulich, weil das Motiv hier einmal wieder auf Possesivpronomen erscheint, nämlich auf *tuum*; wie gesagt, solche Wörter findet man häufig an Schlüssen. Hinsichtlich des Vergleichs mit Greg ist man wie gezeigt dadurch behindert, daß die Melodien zwar zu Anfang gewisse Ähnlichkeit haben könnten, gerade an der wesentlichen Stelle aber auch schon wegen der anderen Tonartbestimmung nicht mehr übereinstimmen, zudem komponiert Greg einen musikalischen „Reim“ zum Abschluß der Antiphon, wie dies bereits oben angesprochen wurde:

Abgesehen von der Verschiedenheit der Tonartzuordnung vergleichbar beginnender Introitus in beiden Fassungen ist noch etwas anderes etwas ärgerlich für jemand, der Ordnung liebt: Das Auftreten der Haasschen Formel ist in AR hinsichtlich der Anwendung nicht etwa an die genannte, im Zitat auf *Ego autem* (mit zwei „Vorsilben“ wie im Int. *Repleatur*, in AR) zu findende Anfangsformel der entsprechend mit *Ego* beginnenden Introitus geknüpft; auch hier wie so oft muß man eine „chaotische“ Mischung, d. h. auch kontextunabhängigen Einsatz solcher Formeln voraussetzen. Dies macht die Anwendung selbst des so einfachen Prinzips der *Vereinfachung* in AR nicht ganz einfach, denn es wird eben höchstens teilweise *vereinfacht*, und dann noch „unsystematisch“. Man muß also auch hier die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß Greg diese Anfangsformel wenig passend gefunden und einfach ersetzt haben könnte, und dies im Rahmen der Individualisierung gerade der Antiphonmelodien. Denn, immerhin, eine weitere Gregorianische Entsprechung der betreffenden Anfangsformel findet man auch im Int. *Loquetur Dominus*⁴¹¹, wie auch im Int. *Dispersit, dedit*: Die Formel an dieser Stelle ist Greg also nicht unbekannt. Und was verhindert die Annahme, daß die anderen

⁴¹¹Im Zusammenhang lautet diese Anfangsformel in Greg und AR so:

AR

Greg

Lo- que- tur Do- mi- nus

Introitus, in denen diese Formel nicht auftritt, in Greg gegenüber einer in der gemeinsamen „Urfassung“ — als Hypothese angenommen — schematisch eingesetzten Anfangsformel redaktionell verändert wurden? Das Prinzip der *Vereinfachung* als sicherer Hinweis auf spätere Entstehung jedenfalls ist hier überhaupt nicht anwendbar: Die diese Formel nicht verwendenden Int. in Greg geben nicht den geringsten Anlaß, auf die Idee zu geraten, gerade diese Anfangsformel einzusetzen — was ja zu erklären wäre, wenn man, wie Pfisterer, unbedingt AR aus Greg ableiten will.

Wieder hat man die Situation, daß eine in AR nicht ganz seltene Formel, deren Anwendung bzw. Funktion geradezu entgegen M. Haasens revolutionärer Entdeckung leicht im Sinne der Verwendung von syntaktischen Strukturen zur Bildung der Melodien, speziell der Einschnitte, der Gliederungen zu erklären zu sein scheint, nämlich durch Umsetzung des letzten Akzents vor Schluß in den betreffenden *torculus* etc., in Greg eine direkte Entsprechung zu haben scheint, die jedoch wesentlich seltener als in AR auftritt, zum anderen aber auch noch an anderen Stellen als in AR erscheint — eine gestalthafte, keine „stellenmäßige“ Parallele; allerdings gibt es, wenn auch sehr selten, paralleles Auftreten. Offenbar muß man, wenigstens hinsichtlich Greg und der Relation zu AR von künstlerischem Chaos sprechen: Die einfache Lösung, daß AR rücksichtslos durch entsprechende, dann aber nicht konsistente, „Verformelung“ u. a. durch die Haassche Formel sekundär *vereinheitlicht* habe, wird durch das Auftreten der Wendung gelegentlich nur in Greg auch wieder konterkariert; ein Durcheinander ist das! Man wird also folgern müssen, daß auch ein genauere Vergleich auf Ebene der Formeln keine Klarheit über eventuelle, gar noch direkte genetische Relationen der beiden Fassungen geben kann,.

Auch bei der Haasschen Formel finden sich also oft genug andere meist individuelle melodische Wendungen innerhalb von Introitus in Greg, die aber hinsichtlich der melodischen

pa- cem in ple- bem su- am:

Auch hier ist die Gestaltung in Greg, insbesondere durch tonräumliche Steigerung schon zu Anfang charakteristisch; vorweggenommen wird das Erreichen des Rezitationstons, der in AR erst auf der zweiten Silbe erreicht wird, hinsichtlich der Beachtung/Nutzung des Wortakzents weniger passend. Greg gestaltet das Erreichen des Hochtons geradezu dramatisch, eben durch zwei Quartsprünge. Bemerkenswert ist dann die Veränderung zum Schluß des Abschnitts — AR kadenziiert auf *F*, was adäquat vorbereitet wird, Greg bleibt auf dem Hochtone und geht, anders als AR, erst zum Halbschluß auf die Tonika; übrigens ebenfalls durch Quartsprung auffallend dynamisch. Eine Fassung direkt aus der anderen ableiten zu wollen, dürfte unmöglich sein. Greg hat tonal und syntaktisch vielleicht eine sinnvollere Gesamtplanung. Wenn Greg allerdings den absoluten Hochtone *d* schon auf *sanctos*, AR erst auf *et in eos* gebraucht, wird man nicht von einer Fassung als der moderneren sprechen können; Greg disponiert in Hinblick auf die Abschnitte anders. Die Frage wird obsolet, wenn man nicht die Möglichkeit der bewußten Individualisierung akzeptieren will.

Linie und der Verteilung von Melismatik AR entsprechen, und schließlich Introitusmelodien, die, eventuell auch hinsichtlich der Tonart, so verschieden sind, daß die Formel sozusagen von vornherein keine Chance hat, Verwendung zu finden. Bei diesen, wesentlich verschiedenen Melodien stellt sich grundsätzlich die Frage nach der Relation, denn natürlich gibt es einmal vergleichbare Melodielinien, wie Aufstiege bei Initien, Kadenz bei Schlüssen, Rezitationen in Mittelteilen, die eventuelle auch scheinbare Ähnlichkeiten vortäuschen könnten, zum anderen aber ist natürlich bewußte Veränderung, auch weitgehende Umformung oder Neugestaltung nicht auszuschließen; wenigstens auf den ersten Blick läßt sich keine Regelmäßigkeit finden, die eine genetische Relation beweisen könnte, so daß schon die Frage danach zumindest noch keine Antwort erhalten kann. Daneben gibt es Unterschiede, die nach einer Erklärung auf eher formaler Ebene zu rufen scheinen.

So erscheint z. B. im Int. *In nomine Domini* — bei gleicher Tonart, aber verschiedener Lage der Rezitation! — die Verwandtschaft eindeutig, insbesondere durch die auffällige syllabische Parallele auf *Quia Dominus factus*; nur, wie gesagt, AR umfaßt den Ambitus $C - h$, Greg den von $E/D - g$. Die hier betrachtete Haassche Formel findet sich wieder als Viertelschluß, nun wieder einmal nicht auf zweisilbiger Pronominalform, sondern auf dem Wort *genuflectatur*; Greg entspricht mit der aus dem Int. *In Deo laudabo*, s. o., , bekannten Wendung:

AR
Greg
In no-mi-ne Do-mi-ni om-ne ge-nu-fle-cta-tur

AR
Greg
cae-le-sti-um, ter-re-stri-um et in-fer-no-rum

AR
Greg
qui-a Do-mi-nus fa-ctus ob-e-di-ens us-que ad mor-tem,

The image displays three pairs of musical staves, each comparing an Antiphonal Recitation (AR) melody with a Gregorian chant melody. The text is written below the staves, with syllables aligned under the notes.

Staff 1: AR and Greg. Text: mor-tem au-tem cru-cis:

Staff 2: AR and Greg. Text: id-e-o Do-mi-nus Ie-sus Chri-stus

Staff 3: AR and Greg. Text: in glo-ri-a est De-i Pa-tris.

Die Parallelität der beiden Melodien wird schon aus der gleichen Lokalisierung der syllabischen Partien erkennbar — ist dabei Greg mit seinem Erreichen des Höchsttons auf *Dominus factus* nur eine zufällige Variante oder ersetzt Greg kompositorisch bewußt die langweilige Wiederholung in AR? Warum darf das nicht kompositorisch redigiert sein? Von etwas wie einem musikalischen Spannungsbogen her gesehen bzw. gehört ist der Höchstton gerade an dieser Stelle musikalisch sinnvoll, kaum als zufällig vorstellbar!

Greg nutzt hier die Akzente zur Auflockerung des in AR wirklich recht ausgedehnten, d. h. ästhetisch langweiligen Rezitativs, was man nicht einfach als beliebige Variante, sondern als musikalische Veränderung ansehen muß. Daß AR eine entsprechende Vorgabe vereinfacht haben könnte, ja wer will dies mit Sicherheit ausschließen? Nur, damit ist die „umgekehrte“ Richtung, bzw. die Annahme einer gemeinsamen Urform natürlich ebensowenig ausgeschlossen; für die Frage nach der Relation der Formel, kann auch hier nur konstatiert werden, daß Greg eine größere Vielfalt aufweist, AR dagegen ist mehr durch Formeln bestimmt — nur, daß man ausschließen müsse, daß in den sowie so stark individuellen Antiphonmelodien Greg nicht das ästhetische Bedürfnis nach Vielfalt und Vermeidung des häufigen Auftretens einer sicher auffälligen Formel gehabt haben könnte, hier durch „Ausfüllen“ des Sprunges (u. a. mit Quilisma) erscheint auch nicht gerade als der musikhistorischen Weisheit letzter Schluß. Schließlich kann man eben nicht ausschließen, daß auch Formeln selbst ästhetischer Bewertung unterlagen, verändert oder eben auch durch Ersetzung gelegentlich ausgemerzt worden sein könnten.

Man könnte als *oral traditionalist* natürlich einwenden, daß die in Greg zu beobachtende diatonische Ausfüllung des Quartsprungs in oder von AR nur eine beliebige Variante sei, muß dann aber einmal beachten, daß der Einsatz des Quilisma, d. h. seines Bezeichneten, dezidiert die „Ausfüllung“ betont, denn irgendeinen besonderen Effekt muß diese Neume ja bezeichnen haben, und dieser Effekt betrifft mit Sicherheit nicht einen Sprung; zum anderen aber ist zu sehen, daß der Effekt der Haasschen Formel ja gerade in dem Sprung und seiner anschließenden, tonräumlich reduzierten Wiederholung liegt, die Wiederholung zeigt, daß der Effekt eben der Sprung ist. Es geht also nicht an, die „Ausfüllung“ in Greg (gegenüber AR) nur als vernachlässigbares Ornament des gleichen Gerüstes zu bewerten.

Und natürlich ist in Greg die Wirkung des Abstiegs vor dem Aufstieg effektvoller als in AR: Greg zieht das entsprechende Geschehen auf drei Silben zusammen, betont durch die *tristropa* den Abstieg in besonderer Weise; und der „Ersatz“ des bewegten Rezitativs in tiefer Lage von AR durch nur Abstieg und anschließenden Aufstieg ist ebenfalls von der Dynamik melischer Bewegung her gesehen wesentlich eindrucksvoller. Man mag derartige Erörterungen für inadäquat halten, z. B. wenn man musikalisch beim Hören oder Lesen dieser Melodie keine Empfindung hat; nur, daß zur Beurteilung der Verteilung der Farben bei Turner Farbenblindheit eine besonders geeignete Zugangsvoraussetzung sein sollte, wird man auch nicht gerade behaupten können. Dennoch, natürlich gab es auch farbenblinde Maler, Hofmaler sogar.

Und auch für die völlig andere tonräumliche Disposition von Greg gegenüber AR lassen sich Gründe anführen: AR bewegt sich durchweg im Raum *C – G*, dann, natürlich sehr effektiv, wird der Höchstton *h* erreicht, im vorletzten Abschnitt auf *autem crucis*; herausgehoben nach normalem Initium und kurzer Rezitation auf *F*. Greg dagegen erreicht einmal, in wohl diminutiver Liqueszenz, den Ton *D*, ganz zu Anfang, und der erste Teil verbleibt dann ganz im hoher Lage, mit Höchstton *g* auf *Dominus factus*. Erst das Melisma auf *crucis* führt erstmalig zur Tonika, *E*, deren Lage dann bestimmend wird, für die letzten zwei Abschnitte.

Von Interesse ist nun, daß AR die Wendung auf *crucis* genau wiederholt, nämlich auf *Christus*, wobei das betreffende Melisma von hinsichtlich der hMelismatik auf *crucis* in Greg parallel gesetzt werden kann; andererseits kennt Greg den musikalischen „Reim“ zwischen *crucis* und *Christus* nicht, obwohl die Melodieführung von *autem crucis* und *Iesus Christus* auch in Greg nicht völlig verschieden ist — nur, Greg will hier zum Abschluß des zweiten „vollen“ Halbschlusses die Tonika erreichen, die, wie gesagt, sonst nur im ersten Ton zu finden ist, und „reimt“ deshalb rein musikalische *Christus* mit *terrestrium*!

Man kann, wenn einem dies Freude macht, natürlich in dem angesprochenen musikalischen „Reim“ in AR eine semantische Beziehung zwischen *crucis* und *Christus* sehen wollen — muß dann allerdings beachten, daß musikalische „Reime“ solcher Art ja auch sonst nicht ganz ausgeschlossen sind, und daß Greg dann einen ganz anderen musikalischen „Reim“ wählt: Welcher ist nur „semantisch“ der richtige oder „richtigere“? Nur, daß der „Reim“ in AR, der ja durchaus ästhetischen Sinn hat⁴¹² nicht schon der ursprünglichen Version eigen

⁴¹²In AR ist der Aufstieg nicht so auffällig, Quint über der Tonika, daß hier ein wirklich auffälliges Extremum vorliegen müsse. Man beachte übrigens, wie auf *crucis* (in AR) ein liqueszenter *torculus*

gewesen sein könnte, weil Greg ihn nicht kennt, und solche auffälligen Formungen eigentlich übernommen werden müßten — dies einmal als Hypothese gesetzt —, wäre deshalb eine inadäquate Arbeitshypothese: Für Greg gibt es, wie gezeigt, in der Disposition des Gesamtambitus sehr wohl einen Grund, diesen „Reim“ nicht zu übernehmen, ja, eine solche Übernahme würde der Disposition widersprechen. Und die danach folgende initiale Wendung, die der auf *genuflectatur* entspricht, betont die neu erreichte Rezitationslage in einer Weise, die schon auffällig ist; man sollte auch nicht übersehen, daß Greg die tonal gleichen Schlüsse auf *h* über *genuflectatur* und *et infernorum* zusammen mit *usque ad mortem*, wodurch die ersten drei Zeilen dezidiert auf *h* enden, auch gestalthaft angleicht, was AR nicht kennt, so daß der (nur Greg) Anschluß *mortem autem crucis* mit seinem ebenfalls deutlichen Erreichen der tiefen Lage der Tonika ganz besonders wirksam ist. Die tonale Disposition, die den Anfangsteil in hoher Lage erklingen läßt — den Hochtönen *d* jeweils an den genannten drei Binnenschlüssen, *genuflectatur*, *infernorum* und *ad mortem*! Das ist doch kein Zufall, so aus dem Gefühl einer *chant community* entstanden, das ist bewußte Komposition eines sehr langen Textes mit erheblicher Ausdehnung der Gesamtplanung; die Textlänge war doch zu bewältigen. Und das bereits erwähnte Erreichen des absoluten Höchsttons in der dritten Zeile des ersten Teils ist nicht einfach als Betonung von *Dominus* zu sehen, sondern als klare kompositorische Nutzung eben des Tonraums, der Disposition der Lagen: Drei Verse waren zu „bewältigen“, die durch eine deutlich herausfallende Kadenz auf Tonika abgeschlossen werden: $\alpha\alpha\beta$ erscheint als vernünftiges rein musikalisches Schema: Eine theologisch semantisch naheliegende Vertonung, in der gerade der Schlußteil, *Ideo Dominus Iesus Christus in gloria est Dei Patris* auf gegenüber dem Anfang tiefer Lage vertont wird, dürfte klar genug zeigen, daß die einfache Gleichsetzung von Hochtönen und emphatisch affektischer Betonung für den Choral kein gültiges Prinzip darstellen kann.

Daß damit nicht etwa bewiesen werden kann, Greg müsse von einer AR hier näher stehenden Urform abstammen, ist auch klar. Nur, ohne Beachtung von möglichen Gründen kann man entsprechende Fragen offensichtlich gar nicht stellen, wenn man sie denn überhaupt — schon — so dezidiert stellen möchte. Schließlich besteht doch die Möglichkeit, daß AR in seiner ästhetisch nicht gerade wirkungsvollen Disposition des durchlaufenen Ambitus die Grundform darstellt, die Greg bei einer Redaktion in der vorliegenden Weise verändert haben kann, ebenso wie Greg die Stereotypie der initialen Wendungen von AR klar vermeidet. Die bemerkenswerte syllabische Stelle auf *quia Dominus factus* tritt in beiden Fassungen auf; die hat als solche keine Redaktion verändern wollen, abgesehen von der angemerkten Veränderung in Greg.

Daß auch Formeln — und die Haassche Formel muß nun wohl doch in etwas erweitertem Zusammenhang gesehen werden — in AR gelegentlich frei genutzt werden konnten, daß also die Frage nach ihrer ästhetischen Relevanz im Melodieganzen nicht von vornherein absurd ist, kann man z. B. daran sehen, daß der Komponist/Adaptor im Int. *Meditatio cordis* die Wendung zweimal verwendet, ohne daß hier etwa ein semantischer oder textlicher Grund erscheint, auf *Christus in* aber die Liqueszens auf die folgenden Silbe gesetzt ist; der *torculus liq.* entspricht nicht ganz der Gregorianische Typik in Bezug auf den Text.

vorliegen könnte. Scheint nun die erste Verwendung auf *Meditatio cordis mei* die Haassche Pronominalthese zu bestätigen, so widerspricht ihr die zweite so zentral, daß sie als obsolet abgelegt werden kann, man findet sie nämlich auf *in conspectu tuo semper*, wobei die musikalische „Reim“bildung eben gerade *mei — tuo* nicht betrifft, sondern zwei aufeinanderfolgende *incisiones*. Ja, natürlich hat auch AR Freude an musikalischen Reimen, warum denn nicht? Greg hat dagegen zwei schon von der Lage her völlig verschiedene Binnenkadenzen.

Daß Greg gelegentlich eine genaue Entsprechung kennt, zeigt die Verwendung der Haasschen Formel im Int. *Dum sanctificatus* auf *vobis*, denn da entspricht die Parallele in Greg genau der oben im Int. *In nomine Domini* angemerkten diatonischen „Ausfüllung“ des Sprungs — die Zweiteiligkeit scheint dagegen wesentlich nur AR zuzukommen; daß die zweite Floskel der Haasschen Formel auch in Art eines „bewegten“ Rezitativs auftreten kann, ist deutlich in der 2. Zeile: Man kann natürlich fragen, warum AR nicht die ganze Haassche Formel auf *terris* setzt; na ja, vielleicht weil hier kein Pronomen vorliegt? Sonst zeigt AR diese „Skrupel“ ja nicht. Man kann auch fragen, warum Greg in der ersten Zeile, vor dem Einsatz — in AR — der Haasschen Formel weniger tief geht als AR — und kann die Antwort aus der nächsten Zeile erhalten, wo *congregabo vos* zu einer deutlichen *incisio* gestaltet wird, und der Aufstieg um so effektvoller; da nun setzt Greg den Quartsprung, füllt also nicht aus, daß hier eine Effektsteigerung vorliegt, muß wohl nicht betont werden:

The image displays three pairs of musical staves, each comparing an AR (Antiphonal Recitation) style with a Gregorian chant style. Each pair consists of an upper staff labeled 'AR' and a lower staff labeled 'Greg'. The lyrics are written below the staves.

First pair: The AR staff shows a melodic line with a distinct cadence. The Greg staff shows a more continuous melodic line. The lyrics are: *Dum san-cti-fi-ca-tus fu-ero in vo-bis*.

Second pair: The AR staff shows a melodic line with a distinct cadence. The Greg staff shows a more continuous melodic line. The lyrics are: *con-gre-ga-bo vos de u-ni-ver-sis ter-ris*.

Third pair: The AR staff shows a melodic line with a distinct cadence. The Greg staff shows a more continuous melodic line. The lyrics are: *et ef-fun-dam su-per vos a-quam mun-dam*.

AR
e-
Greg
et mun-da-bi-mi-ni ab o-mni-bus

AR
i- qui- ta- ti- bus
Greg
in- qui- na-men- tis ve- stris

AR
Greg
et da- bo vo- bis spi- ri- tum no- vum

Bemerkenswert ist aber auch, daß man die Haassche Formel, die man im Gegensatz zu Haas allgemein als Anfangsteil einer Schlußformel in AR ansehen muß, in Greg neben dem erwähnten Quartsprung auch noch einmal innerhalb der Antiphon vorkommt, nämlich auf *et mundabimini*, wo nun in AR keine Entsprechung steht. Ach so, natürlich, das ist nicht die gleiche Floskel, sondern etwas, das nur gleich aussieht, merkwürdiger Weise allerdings in genau dem gleichen Kontext, akzentbeachtend dem Erreichen des Höchsttons, das zu Anfang, auf *in vobis*, nur skalisch mit Quilisma ausgefüllt erscheint; aber auch in gleicher Funktion, denn es handelt sich um eine *incisio*, die vor allem aus musikalischem Grund hergestellt wird: Der Akzent ist der letzte vor einem „Viertelschluß“, in Greg.

Genau hier ist natürlich die tiefe Frage nach Identität in der Musik zu stellen, kann, ja darf man überhaupt das, was identisch notiert ist, gerade im Choral auch als identisch verstehen? Das ist eine tiefe Frage, die man nicht so leicht beantworten kann bzw. darf⁴¹³.

⁴¹³Von F. Reckow erfährt man in seinem typischen Beitrag zu *Anschauungs- und Denkformen in der Musik* — ein wirklich anspruchsvoller Titel —, Bern et al., 2002, hg. v. M. Haas, W. Marx und F. Reckow, auf S. 17, den Kernsatz: *Identität: Nach wie vor ist es mehr oder weniger ungeklärt bzw. umstritten, in welcher Weise man überhaupt von der Identität eines Werkes sprechen kann. Die grobe, natürlich abwegige Alternative ‘Partitur oder Aufführung’; trägt nicht einmal bei der Erfassung der Tragweite des Problems bei. ...*, zu der allerdings auch Reckow keinen Beitrag leistet. Zunächst ist natürlich zu fragen, warum eigentlich die *Alternative ... abwegig* sein soll? Die Gestalt einer Komposition in der Niederschrift, ja die ist doch immer, zeitinvariant dieselbe, wogegen die Aufführung, aber auch das Hören derselben nie ganz gleich sein kann, auf verschiedenen Ab-

Nun, daß der Komponist der Fassung in AR auf *universis terris* das mit dem Schlußmotiv der Haasschen Formel auf *fuero in vobis* identisch wiederholt, daran dürfte doch wohl kein Zweifel bestehen, wenn etwas identisch viermal verwendet wird, dürfte man wohl doch voraussetzen, daß auch der Produzent der Melodie gewußt hat, daß er hier eine, nicht ganz triviale Floskel eben dreimal wiederholt; ja, und warum soll er das gleiche Wissen nicht auch bei Stellen gehabt haben, in denen nichts wiederholt wird, d. h. gewußt haben, daß hier eben nichts gleich ist? Sicher, man muß und kann immer fragen: Warum? Nun aus ästhetischem Vergnügen, oder etwa nicht? Ja, es kommt noch hinzu, daß auch hier eine Schlußbildung vorliegt, insoweit ist das Ganze funktional; nur, es wäre ja wohl auch anders gegangen. Und daß ein Sänger nicht habe unterscheiden können, ob er eine Quart nach oben springt oder skalisch durchschreitet, nun das zu behaupten wäre ja wohl erst noch zu rechtfertigen; jedenfalls waren die Erfinder der byzantinischen Notenschrift ja wohl fähig, zwischen *σώματα τε καὶ πνεύματα* zu unterscheiden, auch wenn sie unfähig waren, Halb- und Ganzton rational und als Bezeichnetes ihrer Neumen zu differenzieren.

straktionsebenen — von invariant gemachten unterschiedlichen Störungen durch „Rauschen“ wie unterschiedliche Hustenserien ganz abgesehen. Warum soll diese *Alternative* eigentlich *grob* sein? Und wo ist sie eine *Alternative*?

Man kann sich auch einmal fragen, warum Musik überhaupt zur Gestaltbildung fähig ist, bzw. was an Musik diese Fähigkeit des musikalischen Hörens ausnutzt: Melodien sind transponierbar, Rhythmen können in verschiedenem Tempo, bei, in Grenzen, festen Relationen als gleich erkannt werden — und wer beim Hören der *Schönen blauen Donau* meinen könnte, er würde die Einleitung zum *Tristan* hören, der dürfte als psychiatrischer Fall von Interesse sein, weist jedenfalls die entsprechende Erkennungsfähigkeit des musikalischen Hörens nicht auf. Es besteht in Deutschland das Verbot, bestimmte Lieder zu singen, zu blasen, zu geigen o. ä., mit oder ohne Text, vollständig oder teilweise — worauf nun beruht dieses vernünftige Verbot? Nun darauf, daß die Gestaltqualität und die darauf beruhende Symbolqualität einer solchen Melodie natürlich nicht von Klangfarbe, Tempo, Lautstärke, und systemimmanent nicht von der Tonhöhe abhängig ist: Wer das Lied nicht erkennt, kennt es entweder nicht, oder er ist extrem amüsig, d. h. auch der Gesetzgeber basiert trivialer Weise darauf, daß eine Melodie eine invariante Identität besitzt. Hiermit erscheint Reckows tiefer Satz als widerlegt.

Die Fähigkeit zur Gestaltbildung beruht klar auf diesen Fähigkeiten zur Transposition: Wesentlich sind Relationen, nicht die absoluten Tonhöhen. Dies bedeutet auf elementarer Ebene: Wer Intervalle nicht transponieren kann, wer unfähig ist, überhaupt die Größe *Intervall*, den Abstand oder die Relation von zwei Tönen als solche, d. h. translationsinvariant zu hören, nun, der kann musikalisch eben nicht hören, dem fehlt eine menschliche Fähigkeit, die vielleicht nicht wichtig ist, die aber in der Notation ihre genaue Entsprechung gefunden hat: Dies wird schon in der Notation der *Musica Enchiridis* klar, denn jedermann kann da sehen, wie diatonische und reale Transposition — auch da gibt es noch Differenzierungen — gehört werden kann, die identische oder gleiche Melodie kann auf verschiedenen Tonhöhe als Gestalt erkannt werden, ja sie kann auch langsamer und schneller vorgelesen werden, mit Instrumenten oder Singstimme, also in allen möglichen Varianten — ihre Gestalt aber, das was der Raumanalogie zugänglich, was Raumstrukturen, ganz rational, nicht irgendwie vage, besitzt, z. B. die Translationsinvarianz, den Abstand zwischen Tonpaaren, der hoch oder tief immer das gleiche Intervall erkennen läßt, ja die ist genau in der Notation greifbar. Mystifizierungen helfen hier nicht weiter, rationales Nachprüfen schon eher. Natürlich gibt die Partitur die gemeinte Gestalt eindeutig wieder, die Ausführung kann auf den verschiedenen Ebenen durch Realisierung interpretieren. Könnte es sich bei Reckows Problem vielleicht um eine Chimäre handeln? Die Frage schein berechtigt, wenn man z. B. einmal die Formulierung der *Commemoratio brevis*, ed. Schmid, S. 175, 272 liest: ... *quaedam non eiusdem toni antiphonae indiscretam iniciorum similitudinem habent* ..., beachtet, auf die bereits hingewiesen wurde.

Warum also sollte man einen solchen Scheu davor haben, die überlieferten Melodien auch, ja primär als musikalische Kunst, als durch ästhetische und stilistische Prinzipien geformte so gemeinte Melodiegestalten zu bewerten? So erscheint der Anfang in AR weniger konturiert als in Greg, das ein echtes Initium gestaltet, nämlich von der Tonika aus nach oben steigt. AR beginnt rein rezitativisch auf der Terz, mit einer immerhin auffälligen Betonung des Anfangs; es handelt sich nicht um einen Fall des bewegten Rezitativs, wie etwa im Int. *Venite benedicti*. Eine Formel scheint auch nicht vorzuliegen. Man könnte also argumentieren: Ein Anfang im 3. Ton mit *G* ist in AR typisch, in Greg weniger häufig, aber natürlich auch geläufig und verbreitet. Man könnte also folgern, daß solche Anfänge auf *G* der Urform entsprochen haben dürften, in *Dum sanctificatus* der Redaktor/Komponist in Greg jedoch auf die Idee eines tiefen Anfangs gekommen ist, wobei die Ausführung der *tristropa* nach dem in beiden rhythmischen Hss. deutlich als *longa* gekennzeichneten Anfangston auf der Tonika diesen tiefen Anfang noch besonders deutlich erleben läßt — denkbar ist ja eine Art Tremolo (man lese einmal bei Aurelian nach).

Ja warum sollte hier nicht eine individuelle Umsetzung des Anfangs von AR vorliegen — wogegen „umgekehrt“ eigentlich kein Grund für eine Veränderung anzugeben ist, es sei denn, man will einfach Angleichung an den dominanten Anfangston annehmen; nur, dann hätte AR ja gleich zu einer der üblichen Anfangsformel greifen können. Nimmt man eine gemeinsame Urform an, ist das Problem sicher leichter zu erklären.

Dann bleibt die Melodik beider Fassungen für einen Abschnitt identisch, nur scheint hier für einmal AR die merkmalsreichere Bildung aufzuweisen, wenn der hohe Rezitationston verlassen wird zu Gunsten einer Rückkehr auf den tiefen Anfangston: Das Erreichen des Höchsttons, *d*, ist somit durchaus effektiv, und sicher auch als ästhetisches Wesensmerkmal der Formel anzusehen. Greg dagegen verharret, wie schon in anderen Beispielen zu sehen, geradezu noch gesteigert durch *tristropa* auf dem Rezitationston, obwohl der Einschnitt ebenfalls entsprechend durch vorangehende tiefe Lage vorbereitet, ebenfalls effektiv gemacht wird. In beiden Fassungen hat man also das geläufige Prinzip, daß Halbschlüsse, *incisiones*, die durch Akzentbeachtung gestaltet werden, also eigentlich auf der Tubalage verharren, durch vorausgehendes Tiefergehen vorbereitet werden: Wie bereits bemerkt, läßt sich der etwas geringere Umfang von Greg an dieser Stelle, *fuero in*, durch die Gesamtdisposition erklären: Im nächsten Abschnitt, *vos de*, erweitert Greg den Tonraum gegenüber AR gewissermaßen grundsätzlich. Beachtet man auch, daß AR hierzu, auf *fuero in* wieder einmal das da so beliebte bewegte Rezitativ anwendet, das Greg überwiegend meidet, könnte man auch hier nichts gegen die Hypothese anführen, Greg reagiere redaktionell auf eine Vorlage, die im allgemeinen AR näher als Greg gestanden haben kann; denn, „umgekehrt“ hätte die Anwendung der beliebten Formel, von der die Haassche Formel den Anfang bildet, ja nur einen einzigen *pes G - a* „verlangt“, das Argument, AR müsse jünger sein, weil es hier eine Formel anwende, ist hier also unbrauchbar. Auch Greg verwendet ja eine, allerdings nicht so häufig, aber nicht nur individuell auftretende Wendung, eben die angesprochene Ausfüllung, die schon ihrer mehrfachen Verwendung wegen nicht einfach eine beliebige Variante sein kann, sondern eine feste Form darstellt, die „zitierbar“ ist. Damit aber muß man die Frage, ob

Greg mit der Wahl dieser Wendung nicht auch ästhetische Gründe gehabt haben könnte, notwendig bejahen: Die Floskelhaftigkeit der zweiteiligen Haasschen Formel in AR paßt in den Stil von Greg offenbar nicht, zumal Greg auch eine typische Kadenzwendung anfügt, deren gestaltmäßiger Gegensatz zur Akzentbeachtung nicht zufällig ist.

So sinnvoll der Vergleich beider Fassungen hinsichtlich ästhetischer Fragen sein mag, zur Lösung der wenig bedeutsam erscheinende Frage nach einer alternativen genetischen Abhängigkeit einer der Fassungen von der anderen aber kann auch er nicht beitragen. Man beachte, daß Greg bis zur Wendung auf *fuero in vobis* den Ton *h* eindeutig meidet, so daß der Schluß gerade auf diesem Ton natürlich besonders auffällig ist, zunächst als Quilisma eingeführt, dann als Schlußton — und gerade hier unterscheidet sich Greg von AR, was man durchaus als typisch bezeichnen kann; die Nutzung der Ökonomie im Einsatz von Effekten gehört zum Stil von Greg, was auch eine „Reduktion“ von wiederholten Floskeln einschließt: Auf *in vobis* tritt der Hochtton in Greg nur einmal auf, in AR zweimal; eine zwangsläufige Folge der zweiteiligen Haasschen Formel. Es gab für Greg also sehr wohl einen Grund, hier die betreffende skalische und nicht die springende Floskel zu verwenden, die dann im folgenden Abschnitt erscheint, warum sollten solche Relationen nicht kompositorisch geplant gewesen sein?

Daß der Sänger von Greg unfähig gewesen sei, zu bemerken, daß er hier den Halbton unter *c* von Anfang an ausgelassen hat, nun, wer das behauptet, müßte dies konkret nachweisen; denn auch in einer vorrationalen Erscheinungsweise des Tonsystems kann und muß man ein gestaltgebundenen Wissen von der Lage der Halbtöne in den jeweiligen Melodien voraussetzen⁴¹⁴.

⁴¹⁴Was soll hier *gestaltgebunden* heißen? Ganz einfach: Der Sänger wußte, wie auch der Byzantinische Sänger, daß er im Grad. *Ex Sion* zu Anfang des Chorstücks mit den Tönen *F ac ca chG acaaF* den betreffenden Halbton nur an einer einzigen Stelle zu singen hatte, von der Gliederungsfunktion her eindeutig als tonräumliche „Klammer“ von der sonst vorherrschenden Dreiklangsmelodik, *F a c* — Verf. hofft, daß diese Formulierung nicht zur Entrüstung darüber führt, er hätte den Choral tonal harmonisch deuten wollen, es geht ganz einfach darum, daß, wie auch sonst als choralisches Stilmittel beliebt, gewisse Gerüsttöne dominant sind, und dann, vorübergehend oder als „Ausweichung“ andere, oft wie hier „umfassende“, *hG* → *a*, Gerüsttöne verwendet werden — und daß die choralische Stilistik hier nicht ganz selten Terzen verwendet, ist auch nicht zu übersehen. Vergleicht man hiermit übrigens die Fassung von AR, wird deutlich, daß AR die Ökonomie dieser Disposition nicht so klar einsetzt (die Melodien sind trotz verschiedener Tonartzuweisung vergleichbar):

AR	
	Sy-
Greg	
	Ex Si-on

Es ist klar, daß Greg hier, betont auch noch durch die hier teilweise angegebene Rhythmik, den Ton *a* anstrebt, und den Ton *F* geradezu überraschend erreicht, durch Sprung (und darin melodische

Geht man in der Melodie weiter, so ist nun Greg die tonräumlich gesehen merkmalsreichere Fassung, wenn „statt“ schön auf *h* zu rezitieren wie AR, auf *a* rezitiert wird, und dieser Ton dann noch nach unten verlassen wird bis zur Tonika. Greg verzichtet auf den schnellen, dem Anfang parallelen Aufstieg zu *c*, den AR benutzt. Zufall oder unbemerkte Variante?

Sequenz), wogegen AR ganz anders den Abstieg zu *F* durch Steigerung des Ausmaßes und sozusagen der skalischen Vollständigkeit des Abstiegs in den zwei betreffenden Neumen gestaltet. Man könnte natürlich AR als „Zersingen“ von Greg deuten wollen, wie man auch dieses Wort interpretieren will, man kann aber genauso gut Greg als Konturierung einer mit AR vergleichbaren Vorgabe interpretieren wollen. Auf solche, sicher als ästhetische Fragen nicht immer ausreichend rationalisierbar geht der zweite Teil der Arbeit des Verf. über Neumenschrift und Rhythmik in Bezug auf die Modalnotation und die Relation von AR zu Greg ausführlicher ein.

Das musikhistorisch für die Entstehung der so bedeutsamen *finalis*-Lehre so wesentliche Problem läßt sich allgemein so als Frage formulieren: Wieweit geht das „vorrationalere“ Wissen, die geistige Repräsentation des Unterschieds zwischen Halb- und Ganztonschritt über solche Gestaltgebundenheit hinaus hinsichtlich, wie auch immer zu beschreibender, Abstraktion, z. B. von Klassen von Melodien, etwa durch Bezug auf jeweilig diatonisch definierten Gerüsttöne o. ä. Das, und nichts anderes, ist auch die Frage, die an die eventuellen Vorformen des Oktoechos zu stellen sind — die Abstraktionsstufe des Syrischen „Urbilds“ jedenfalls ist mit Sicherheit nicht der westlichen Theorie der *inales* auch nur ansatzweise vergleichbar — also ohne Belang (die liturgischen Gegebenheiten stellt P. Jeffry, *The earliest Oktōēchoi ... in The Study of Medieval Chant ... In Honor of K. Levy*, Cambridge 2001, S. 178 ff., klar dar; von irgendwelchen abstrakten Vorgaben kann hier nicht die Rede sein; und das Problem, ob ἠχοῦς oder *qālā* der „gebende“ Terminus sein, und damit das System wenigstens der Achtzahl aus Byzanz stammen könnte, oder umgekehrt, scheint kaum lösbar — und ist für die westliche Theoriebildung, die allein interessieren kann, irrelevant; ob man wirklich ein so spätes Phänomen wie den Oktoechos als *hellenistic* bewerten sollte, wäre zu fragen; eine mehr als formalistische, die Anzahl betreffende Verbindung zu den Zauberpapyri scheint ja nicht herstellbar zu sein).

Aber doch sicher, es ist nicht undenkbar, daß etwa durch Papst Theodor auch die Zahl des Oktoechos nach Rom und in den liturgischen Gesang der Römischen Kirche gelangt ist, was man von Sisinnus sicher weniger leicht erwarten kann. Natürlich, es sind auch Syrer auf den Papstthron gelangt, Johann V z. B. hat immerhin ein Jahr Zeit gehabt, Gregor III wie sein Nachfolger Zacharias zehn bzw. elf Jahre — nur, zu beachten ist einmal, daß diese Päpste einmal Papst geworden, sich dezidiert im Sinne der Stärkung der Römischen Kirche verhalten haben, zum anderen, daß sie kaum direkt aus Syrien stammten, also die Bindung an die Römische, Lateinische Liturgie wesentlich stärker gewesen sein sollte, und schließlich, daß die Vermutung, sie könnten über die Zahl hinaus auch konkret ein ganzes Melodienarsenal nach Rom gebracht haben könnten, eine doch wohl sehr merkwürdige Hypothese darstellen würde. Zumal es davon gibt es nicht eine einzige Spur gibt. Und schließlich, daß sich sich als Päpste um die Tonartenordnung gekümmert hätten — ist auch nicht überliefert, von den betreffenden Päpsten jedenfalls sind keine außergewöhnlichen den liturgischen Gesang betreffende Leistungen bekannt. Aber man kann ja spekulieren.

Wesentlich bleibt aber auch hier die klare Erkenntnis, daß weder die erhaltenen Spuren syrischer Achtzahl in Bezug auf Melodien noch die Byzantinische spätere Musik„theorie“ auch nur den geringstens Anlaß oder gar Grund bieten könnte, die Idee der Tonart als Klasse in der westlichen liturgischen Musik nicht als Ergebnis der rein Fränkischen, und mit der nur den Fränkischen *cantores* gegebenen Fähigkeit zur Abstraktion eben von Melodieklassen bewerten zu müssen (auf die absonderlichen, nicht von Sachkenntnis getriebenen diesbezüglichen Vorstellungen von Pfisterer wird an anderer Stelle eingegangen). Da ist das Buch von Aurelian, das von Regino und Hucbald sowie die *Musica Enchiridis* ein zu deutliches Zeugnis, was auch schon für die Tonare gilt. Eben die entsprechende Vermutung von Pfisterer, die Achtordnung von Tonarten müsse Römischen Ursprungs sein, nur um mit allen Mitteln die Gregorianische Fassung als nicht Fränkisch zu „beweisen“ erweist sich als mit der historischen Wirklichkeit nicht kompatibel.

Man wird bemerken dürfen, daß auch hier mit dem Ton *h* geschlossen wird, in Greg, und daß natürlich der Aufstieg nach der *incisio* auf *congregabo vos* — eine ganze Oktav wird durchmessen! — natürlich einen besonderen Effekt bewirkt: Die Gesamtlinie ist in beiden Fassungen in den beiden Anfangssätzen parallel; nur in Greg aber wird durch die tonräumliche Anlage des zweiten Satzes eine echte Steigerung der Wirkung sozusagen des gleichen Ablaufs geleistet. Und hier nun setzt Greg den Quartsprung nach oben zum Höchstton ein, während AR nur die Schlußfloskel in einem bewegten Rezitativ wiederholt: Der Effekt ist natürlich durch diese Wiederholung (und das Fehlen des Tieftons) wesentlich weniger wirksam, ja man darf vielleicht sagen, langweilig — aber, aber, was sind denn das für Kategorien zur Beschreibung von Choralmelodik? Nun, wie anders soll man eigentlich das gestaltmäßig und tonräumlich ja klare Disponieren von Greg umschreiben, fassen — schließlich hat der Sänger dieser Melodie ja so komponiert; und daß ein Rezitieren auf *h* und ein Erreichen des Tieftons *E/D* keine beliebigen Varianten sein dürften wird wohl niemand behaupten.

Warum soll man überhaupt versuchen, einmal den Ablauf der Melodien zum anderen ihre Relation zueinander eingehend zu beschreiben und damit vielleicht ein Merkmal der zugrunde liegenden Ästhetik zu erfassen? Dies muß man, denn wie mehrfach bemerkt, der Choral wurde nicht als Formelarsenal geschaffen, als Reaktion auf sprachklangliche, syntaktische oder gar bestimmte *casus pronominum* etc. bezogene, dann eher seltsamer Weise auch noch von der Zeit offenbar geschätzte Musik verstanden. Also sollte man doch auch versuchen, diese Musik als solche zu verstehen — sicher, mit den erwähnten grundsätzlichen Problemen; kunstvolle Musik bleibt der Choral auch mit diesen Problemen. Und so kann, ja muß man vielleicht doch fragen, welche Entsprechung im Abschnitt *congregabo ... terris* die in AR zum Schluß dreimal wiederholte Floskel in Greg besitzt: Die Grundlinie ist offensichtlich, abgesehen vom anderen Schlußton, identisch. Hinsichtlich „Symmetrie“ ist AR hier merkmalsreicher als Greg; allerdings wird in Greg das bewegte Rezitativ, die wörtliche Wiederholung einer Floskel „statt“ eines einzigen Tons doch überwiegend vermieden — natürlich, es gibt Ausnahmen, sie sind aber doch selten in Vergleich zu AR. Insofern gibt es also einen stilistischen Grund für Greg, diese Struktur, wenn sie vorgegeben gewesen sein sollte, nicht zu übernehmen. Und, abgesehen vom bereits beschriebenen Effekt der Wendung auf *congregabo vos de*, dem Erreichen — übrigens als Voraussetzung eines Aufschwungs! — des Subtons der Tonika, erweist sich Greg auch hier als besonders effektiv: Nach dem Quartsprung *D – G* wird zweimal, *universi*, der normale Rezitationston erreicht, und dann erst in einem auffälligen weiteren Sprung nach oben — solche Relationen muß man doch beachten — der Höchstton erreicht: Im Gegensatz zum Einsatz einer bekannten Floskel erweist sich hier also das Erreichen des Höchsttons als individuelles Geschehen, sorgfältig vorbereitet und somit als Gestaltung des Erreichens der Höchstlage von erheblicher Wirkungskraft: *a – c, hh – c, a – d*. Das kann man übrigens auch rein „graphisch“ nachvollziehen — auf ein solches ästhetisches „Nachvollziehen“ kann auch Musikwissenschaft nun einmal nicht verzichten. Es lassen sich also Gründe finden, daß Greg hier bewußt verändert haben könnte: Das Erreichen des Höchsttons in diesem Abschnitt jedenfalls ist wesentlich wirkungsvoller gestaltet als in AR. Und damit ist die Möglichkeit eben nicht ausgeschlossen, daß Greg auf eine Fassung redaktionell reagiert haben könnte, wie sie annähernd in AR vorliegt: Bewegtes Rezitativ jedenfalls

ist in Greg wenig beliebt, wie überhaupt Wiederholungen wie in der zweiteiligen Form der Haasschen Formel, wo der erreichte Höchstton nochmals, vergleichbar erreicht erscheint.

Betrachtet man den folgenden Abschnitt, so fällt auf, daß AR identisch (diminutive Liqueszenz eingerechnet) den Anfang des vorangehenden Abschnitts wiederholt; *congregabo* entspricht *et effundam*; geht man noch weiter, findet sich die gleiche Wendung, nun offensichtlich mit zwei „Vorsilben“, sonst korrekt auf den Akzent bezogen bei *et emundabimini*. AR ist hier in der Anwendung der Formel etwas „behindert“, weil die Textform *et emundabimini* lautet; die Gestaltung der zweiten Silben, quasi als Akzent, hoch, könnte Vorstellungen über „Vorakzenten“ bestätigen, nur wäre ja *et émundabimini* auch nicht gerade im Sinne der alternativen Akzentvorstellung; die Vorwegnahme des Höchsttons mindert natürlich den Effekt des eigentlichen Akzents (in AR). Ästhetisch wäre es verständlich, daß Greg auf dreimal identischen Zeilenanfang verzichtet hat.

Greg beginnt den Abschnitt *et effundam* dagegen mit einfachem Rezitativ auf *c*, gestalte also kein Initium. Soll man das nun als Ursprünglichkeit von Greg, weniger merkmalsreich, ansehen oder vielleicht doch als bewußte Veränderung, als Individualisierung eines nach zweimaligem Auftritt — insbesondere in Hinblick auf das folgende dritte Auftreten des gleichen Initium in AR — nun doch etwas langweilig gewordenen Initialtyps, Aufstieg *G - c*; *vereinheitlicht* AR in ästhetisch eher trostloser Weise, oder individualisiert Greg — die Alternative so zu stellen, zeigt die Unmöglichkeit ihrer Entscheidung.

Wie so oft, gestaltet Greg die Rezitation betont, die zwei *bistropa* jedenfalls waren kaum „nötig“, wie AR zeigt; also darf man hier auf einen ästhetischen Grund schließen: Der Komponist wollte hier die Rezitation, und das betont er noch, weil nur (zu) wenige Silben verfügbar waren. Zusätzlich vermeidet Greg noch das bewegte Rezitativ auf *effundam super*, indem der beiden Fassungen gemeinsame Abstieg in der Mitte des Teils vorgezogen wird — eine nicht gerade seltene Relation, andere silbische und melodische Verteilung bestimmter Abläufe, hier des Ab- und Aufstiegs: Man wird schwer auch nur ästhetisch gefühlsmäßige Gründe finden lassen, die den Unterschied der Gestalt dieses Einschnitts in beiden Fassungen irgendwie klassifizieren lassen könnten — bemerkenswert ist vielleicht der Terzsprung in AR, wogegen Greg hier einmal rein skalisch vorgeht. Die andere Verteilung ist offenbar hier der wesentliche Unterschied. In Greg liegt ein Unterschied zum vorangehenden Abschnitt vor: Der Einschnitt, Ab- und Aufstieg, liegt hier vor dem syntaktisch sinnvollen Einschnitt, komponiert wird in beiden Fassungen ein typischer Halbschluß (syntaktisch müßte man natürlich von „Viertelschluß“ sprechen): Die Schlußsilbe wird nicht als Kadenz, als Tiefton, vertont; ein ästhetisches Zeichen für das „Weitergehen“. Und hier kann man sagen, daß Greg klarer gliedert: Die Schlußsilbe, *super vos*, ist deutlich abgesetzt vom vorausgehenden Melisma, AR führt sozusagen die Melismatik einfach weiter, so daß das anschließende Wiederaufnehmen des Rezitativs wesentlich von Tonlage und der Wiederholung des identischen *torculus* bestimmt ist. Welche Fassung könnte hier der älteren besser entsprechen? Ohne weitreichende Statistik wird man auch hier mit Prof. Dr. Hase aus Jena sprechen müssen, *Mein Name ist Hase, ich weiß von nichts*.

Daß Greg im nächsten Abschnitt das bewegte Rezitativ über *aquam* nicht aufweist, ist

zu erwarten; bemerkenswert ist aber, daß Greg auf der zweiten Silbe bis auf das Quilisma eine Bildung wie eine „rollierende“ Floskel aufweist, *chahcha* — die rhythmischen Quellen unterscheiden allerdings deutlich, nur die letzten zwei Töne sind *breves* (der letzte Ton ein *strophicus liquescens*⁴¹⁵). Natürlich kann diese Rhythmisierung auch sekundär sein, ein Hinweis auf gewisse Individualisierung und „Entsymmetrisierung“; auch solche Entwicklung muß man in Betracht ziehen.

Immerhin wird dadurch deutlich, daß man hier eine gemeinsame Vorlage voraussetzen kann, die dem bewegten Rezitativ von AR nahegekommen sein könnte. Nur, Greg macht hieraus etwas völlig anderes: AR rezitiert, Greg gestaltet einen Neuanfang, der hinsichtlich der Verteilung der Melismatik auch noch dezidiert „asymmetrisch“ erscheint, *aquam* erscheint als individuelle Wendung, in Korrespondenz zum vorangehenden Einschnitt; die Gesamtkonzeption erscheint auch ästhetisch sinnvoller bzw. merkmalsreicher als in AR.

Und wollte man unbedingt die Meinung durchsetzen, daß AR von Greg, vielleicht so wie der Mensch vom Affen, abstammen müsse, müßte man erklären, warum dann die — angeblich — Greg umarbeitenden und rezipierenden *cantores* von AR eine so markante Gestaltung einfach durch ein einfaches, bewegtes Rezitativ ersetzt haben. Und, daß man solche Vorstellungen in jedem Detail rechtfertigen muß, kann höchstens der für eine unsinnige methodische Forderung erklären, der die Vagheit einer bestimmten *oral tradition* Ideologie gegen jede Überlieferung durchhalten will — der dann aber auch klare Klassifikationsmerkmale für Klassen von vergleichbaren und nicht vergleichbaren Formen geben müßte. Da dies noch nicht geleistet wird, darf hier auf die methodisch primitivere Form einer Betrachtung der klar und eindeutig überlieferten Gestalt als Voraussetzung von möglichen Aussagen rekurriert werden. Man beachte, daß die Unterschiedlichkeit der Komposition von *aquam* in Greg wesentlich ist, und in Korrespondenz zum Vorangehenden steht — daß die Bildung nicht floskelhaft ist, zeigt ein Vergleich von *super vos* mit *mundam* in AR, wo ein floskelhafter musikalischer „Reim“ vorliegt.

Und auch der Schluß dieses Abschnitts verrät einen wesentlichen Unterschied: AR wendet die übliche „Trillerfigur“ an, bis die Kadenz folgt; wie gesagt fast identisch mit dem Einschnitt auf *super vos*, also floskelhaft, wogegen Greg eine wieder bereits durch die Verteilung auf die Silben klarere, ebenfalls formelhafte oder besser gesagt typische (*pressus*-artig, wie die Schlüsse auf *terris* und der Hauptschluß) Schlußkadenz formuliert. Auch hier müßte die These einer Abstammung AR's von Greg erklären, warum so individuelle und syntaktisch klar differenzierte — die Kadenz auf *mundam* in Greg ist eben deutlicher als der Einschnitt auf *super vos* — in AR durch „beliebige“ Floskeln ersetzt worden sein sollten: Anders als durch die Annahme hochgradiger Unmusikalität und vielleicht grassierender, schwerer musikalischer Gedächtnisschwäche wird man hier nicht so ganz leicht zu einer Erklärung finden.

Die hier angestellten Betrachtungen der beiden Melodien weisen darauf hin, daß eine methodische a priori Annahme nicht zu rechtfertigen ist, die Individualität einer Melodie

⁴¹⁵Korrekt ausgedrückt: Der letzte Ton wird durch einen *strophicus* bezeichnet, hat also eine „Nebenbedeutung“.; zu fragen wäre also, ob die melodische Sequenz im Schluß von *aquam und der Anfang von mundum* als solche gemeint sein könnte — warum sollte man solche Fragen vermeiden?

einfach als Zeichen für höheres Alter ansehen will. Wenn man Gründe ästhetischer Art für die Individualität einer Melodie gegenüber Formelhaftigkeit und Schematismus angegeben werden können, wird zumindest erkennbar, daß derartige methodische Voraussetzungen nicht einfach gesetzt werden können.

Daß beide Melodien mehr als nur in einer gemeinsamen melodischen Grundlinie vergleichbar sind — eine methodische Voraussetzung, die zu beachten wäre —, zeigen identische Übereinstimmungen wie auch im anschließenden Abschnitt, *et mundabimini ab omnibus*, zu Anfang; die syllabische Partie zu Anfang ist gleich, verschieden ist wieder der Schlußton; vielleicht kein ganz uninteressantes Phänomen. Daß AR eine Silbe mehr vertont/vertönen muß, kann vielleicht als sekundäres Phänomen angesehen werden, der Komponist leistet sich dabei ersichtlich eine ästhetisch fragwürdige Hinzufügung: Der Höchstton wird schon auf der zweiten Silbe erreicht; dies dürfte nicht der ästhetische Sinn gewesen sein, wie Greg und die Weiterführung von AR belegt.

Klar ist, daß beide Fassungen gemeinsam das Gerüst einer Rezitation auf *a*, nebst anschließender Kadenz aufweisen. Dieses Gerüst wird nur auf der Betonungssilbe verlassen, d. h. der Wortakzent wird als Anlaß für melodische Bewegung genommen. AR benutzt hier wesentlich das Gerüst *a – c* und seine bereits zweimal verwandte Initialformel, in der der Akzent floskelhaft beachtet wird, Greg dagegen steigt höher, bis *d*, um danach wie AR abzusteigen. Daß Greg, nicht aber AR hier die Haassche Formel gebraucht, wurde bereits bemerkt: Greg ist mit ihrem einmaligen Auftreten nur an dieser Stelle gegenüber dem Schematismus von AR individuell; ja man wird von einer Individualisierung gegenüber vorausgehenden vergleichbaren Situationen sprechen können (*in vobis* und *universis terris*). Der ästhetische Sinn ist klar: Der Quartsprung, nebst anschließender Bestätigung, führt natürlich zu einem ganz anderen Erleben des Höchstons, es handelt sich nicht einfach um eine Akzentnutzung, sondern um einen Höhepunkt in diesem Abschnitt, was natürlich noch deutlicher wird, wenn man die Weiterführung betrachtet, die in AR wieder Rezitation und typische Absenkung einer — minimalen — *incisio* wird. Greg dagegen nutzt ersichtlich die syntaktische Struktur tonräumlich merkbar für eine Kadenz, deutlich in Korrespondenz zu den vorausgehenden Abschnitten. Warum? Nun, die vorausgehenden Abschnitte lagen fast durchweg im Bereich der beiden Rezitationstöne *c* und *a*; jetzt wird, und zwar für eine gewisse Zeit die Tonika erreicht. Und dies kann man auch für den Unterschied der Akzentnutzung des Wortes *ab omnibus* gegenüber AR heranziehen: AR beachtet den Akzent nur durch vorangehende *clivis*, Greg gestaltet einen zweiten Gipfel — rhythmisch kurz —, der natürlich den Abstieg bis zur Tonika, eine Sext, besonders deutlich erleben läßt. Solche Effekte der melodischen „Gegenbewegung“ vor einer entgegengerichteten Bewegung sind typisch für Gregorianische Melodien. Und eine Melismatisierung war gegenüber der rezitativischen Syllabik von AR unabdingbar, sollte der Tiefton ästhetisch sinnvoll erreicht werden; ein einfacher Sprung hätte die deutliche Kadenz nicht gerechtfertigt — so jedenfalls könnte man ästhetisch argumentieren. Daß eine derartige Argumentation unpassend wäre, nur weil man die Betrachtung von melodischen Wendungen des Chorals auf Dinge wie die *melodische Artikulation* von einer *ersten, betonten Silbe eines Personal- oder Possesivpronomens* oder Formelsetzung reduzieren will, abgesehen

von der Unzulänglichkeit einer solchen Betrachtungsweise⁴¹⁶, erscheint ungerechtfertigt.

Das Problem, daß, auch im folgenden Abschnitt, Greg eine Terz unter AR singt bzw. notiert, sonst aber, wieder zu Anfang des Abschnitts *iniquinamentis/iniquitatibus vestris*, identisch verläuft, kann also nicht als Lesefehler, freie Variante o. ä. gesehen werden, sondern ist kompositorisch eindeutig geformt, d. h. nicht etwa ein Terzversehen (was notationsmäßig sowieso nicht begründbar wäre, weil die adiastematische Notation so etwas ausschließt; ja die Quellen im *Graduale Triplex* haben beide hier nicht einmal ein *i* hingeschrieben). Die kompositorische Bewußtheit dieser tiefen Lage, der Rezitation auf Tonika, wird durch die Vorbereitung bzw. Einleitung zu dieser Lage klar erkennbar.

Die, wahrscheinlich unbrauchbare, Frage nach einer genetischen Relation beider Fassungen mußte berücksichtigen, daß Greg nicht nur merkmalsreicher ist, gegenüber der auch hier eindeutig langweiligeren Fassung von AR⁴¹⁷, sondern dieser höhere Reichtum an Gestaltdifferenzierung auch eindeutig bewußt geplant ist, seine Spuren sich in der Form der Melodie sozusagen auf längeren Abstand hin erkennen lassen. Das ist so komponiert: Man kann die Gestaltung auf *de universis terris ED G ac hnc ad ...*, insbesondere also die Vorbereitung des letzten Sprungs, *ad*, nicht übersehen (oder überhören). Auch die Folge von Aufwärtsbewegungen, *D G ac*, kann nicht als zufällig angesehen werden; zumal, wenn man die vorausgehende Passage beachtet, *aGa E — ED G ...*; hier wird dezidiert die tiefe Lage und die Bewegung zu bzw. aus ihr als Effekt gestaltet mit Hilfe z. B. von Sprüngen, sogar direkt nach einander in gleicher Richtung. Auch der nur in Greg gesungene Abstieg nach *mundabimini* ist durch Quartsprünge effektiv gestaltet, diesmal mit diatonischer „Ausgleichsbewegung“: *c GaGFE ...*. Die tonräumliche Bewegungsdynamik von *iniquinamentis vestris* nur in Greg, der plötzliche extreme Aufstieg auf dem Akzent und der Silbe danach überschreitet den üblichen Grad an Beweglichkeit: Allein schon die tonräumliche Anlage des Ganzen (im letztgenannten Abschnitt mit der tonal wirksamen Kadenz auf dem Subton) zeigt, daß hier auf Wirkung bedacht komponiert wird.

Und weil nun auch AR in Introitus der 3. Tonart im Binnenverlauf keineswegs etwa eine Abstinenz des Gebrauchs der Tonika bzw. ihres Tonraums⁴¹⁸ erkennen lassen, müßte sich für eine Behauptung der Abstammung AR's von Greg natürlich begründen lassen, warum dann

⁴¹⁶Die, wie zu sehen, auch darin liegt, daß man ja vielleicht auch noch den syntaktischen Ort des Auftretens eines solchen Pronomens berücksichtigen sollte: Da könnte die eigentliche, übergeordnete Funktionalität der Haasschen Formel zu finden sein! Nur würde dies eine unzutreffende, d. h. nicht ausreichend weit gehende, zu konkret bleibende Abstraktion dieses Autors bedeuten, und das kann doch nicht sein?

⁴¹⁷Das ist nat'urlich keine streng rationale, ja nicht einmal rationalisierbare Kategorie; setzt man aber das Postulat *variatio delectat* nicht einfach als irrelevant, so wird man sagen müssen, daß der größere Ambitus in Greg erheblich größere Abwechslung bietet, als das Verharren im gleichen Tonraum in fast allen Abschnitten in AR. Und das darf man ja wohl als *langweilig* qualifizieren. Daß man derartige Kategorien in Kunst nicht anwenden sollte, dürfte, könnte, wird wohl niemand behaupten wollen, falls doch, müssen dafür natürlich Gründe angeführt werden, oder eben methodisch die wissenschaftliche Aussagefähigkeit einer Kunstwissenschaft radikal beschränkt werden.

⁴¹⁸Und natürlich muß man beachten, daß die tonräumliche Disposition in beiden Fassungen auf bestimmten Gerüsttönen beruht, die in einer vorrationalen Zeit sicher irgendwie durch Bezug auf die Tonika und ihre diatonische Umgebung „föhlbar“ waren.

nicht die gerade hier merkmalsreichere Form von Greg übernommen wurden. „Umgekehrt“ dagegen wäre die beschriebene Umgestaltung begründbar durch die kompositorische Absicht der Gesamtplanung. Und da könnte die Ersetzung des schon etwas „verbrauchten“ Tonraums um *G* durch die Tonika auch eine ästhetische Plausibilität begründen.

Auch der folgende Kadenzteil, *iniquitatibus*, ist in dieser Weise zu betrachten, wenn beide Fassungen zwar den gleichen Höchstton verwenden, Greg zu dessen Erreichung aber sozusagen nicht nur länger braucht, entsprechend seiner tieferen Ausgangslage, sondern auch als auffälliges melodisches Geschehen heraushebt; fast schon extrem für eine Akzentbeachtung innerhalb eines Rezitativs. Zu beachten ist dabei, daß beide Fassungen den Höchstton nicht auf den Wortakzent legen, d. h. in beiden Fassungen hier ein autonomes, aus übergeordneten ästhetischen Gründen angeordnetes „Konzentrieren“ melodischer Bewegung vorliegt. AR komponiert ihn in zwei Wellen, *GachaG GahaFGF* — *b* statt *h* ist natürlich denkbar —, wogegen Greg den Gipfel nicht nur nach hinten verschiebt, sondern auch in effektvoller Schnelligkeit und als echten, im Gesamtabschnitt einmaligen Höhepunkt erreicht. Das Verschieben nach hinten hat also nicht nur mit dem tieferen Ausgangston zu tun. Die wesentlich stärkere Bewegungsdynamik findet sich also in Greg gestaltet — und anders als durch solche Umschreibungen kann man den Sinn, der nun einmal ästhetischer Natur ist, eben zu erfassen nicht erwarten. Natürlich ist damit nicht bewiesen, daß AR nicht eine Umarbeitung von Greg sein könnte, die eben individuelle Dynamik durch typische Bewegungsformen ersetzt; nur, warum AR dann die klaren Effekte von Greg nicht übernommen haben soll oder darf, bleibt unerklärlich.

Und die Dramatik des Ablaufs ganz zum Schluß dieses vorletzten Abschnitts ist auch bei der Schlußbildung in Greg anders als in AR, obwohl beide Fassungen den Sprung *F* – *D* kennen. Greg erreicht die Kadenz (*vestris*) durch Quartsprung, der nur durch „Trillerbewegung“ ausgeglichen wird. Zudem bleibt Greg dann auf dem Subton der Tonika stehen; dies schafft eine ästhetisch willkommene Abwechslung sowohl in Hinblick auf Vorangehendes — die tiefe Lage wird auch mit tonalen Mitteln betont — als auch auf den folgenden Abschnitt: Der Vorschluß mit dem Subton schafft natürlich Korrespondenzen, Spannungen, die AR unbekannt bleiben, wenn die beiden letzten Abschnitte gleichförmig mit der Tonika enden. Greg verrät eine weitergehende Planung der Kadenzbeziehungen.

Der angesprochene Effekt wird natürlich noch fühlbarer, wenn Greg den gemeinsamen Aufstieg im letzten Abschnitt, nochmals zum *c*, vom Subton der Tonika als vollzieht, eine Sept ist als wesentlich anderer Eindruck als eine Sext anzusehen; hier entstehen auch Spannungen, deren Empfinden man dem zeitgenössischen Hörer zutrauen muß — denn daß der Choral zur Perhorreszenz der Hörer nur von einer vielleicht noch hermetischen *chant community* gestaltet wurde, dürfte durch die Berichte über Karls Interesse an den Melodien widerlegt werden (daß im Allgemeinen keine Beschreibungen von Hörerreaktionen oder gar Hörerrinnenreaktionen nicht vorliegen, ist angesichts der Natur des liturgischen Gesangs zu erwarten — aber, man beachte, daß noch deutlicher als Augustin wohl niemand eine solche Hörerreaktion, und maßgeblich für alle Zeiten, bis hin zum empfindsamen Klosterbruder literarische Form gegeben hat (darauf weist Verf. im 2. Band von *Musik als Unterhaltung* hin;

schön, wenn die da geäußerten Ausführungen eine Imitation gefunden haben; den Urheber sollte man aber vielleicht doch beachten).

Charakteristisch für Greg ist auch hier die Quasirezitation auf dem Hochton gleichsam durch *quadrístropha*, wozu noch die vielleicht diminutive Liqueszenz zu Anfang kommt. Natürlich wird man nicht beurteilen können, ob die weitgehend syllabische Partie über *et dabo vobis spiritum* eine unbedeutende Variante darstellt, also eine entsprechende Breite der Gestalteindeutigkeit behauptet werden muß, kann oder darf.

Die Identität der Tonfolgen zu Anfang von *spiritum* allerdings kann auch nicht einfach übersehen werden, d. h. die Möglichkeit, daß beide Fassungen auch in der syllabischen Partie bewußt so und nicht anders singen, ist nicht einfach a priori auszuschließen, sozusagen als methodisches Grundgesetz. Die Variante bei der Schlußkadenz, *novum* mag in dieser Weise invariant gesetzt werden, ohne daß dies beweisbar wäre; die Verkürzung — dies nur strukturell gemeint, nicht als Ausdruck der a priori These, daß Greg direkt aus AR entwickelt sei — des Melismas auf *spiritum* in Greg gegenüber AR ist aber nicht so als nebensächlich anzusehen: Auf die deutliche Ökonomie im Umgang mit tonräumlichen Extrema in Greg wurde mehrfach hingewiesen. Und daß dieses Stilprinzip hier nicht gültig sein sollte, ist nicht zu erkennen: Greg erreicht nicht den, als *oriscus* vielleicht noch besonders betont zu singenden, Höchstton *h* von AR. Das ist sicher kein Zufall, denn daraus folgt zwangsläufig die Verkürzung überhaupt des Melismas. Greg läßt somit den Effekt des Höchsttons zu Anfang des Abschnitts ungestört wirksam sein; es gibt keinen Grund, diese Reduktion des Ambitus zum Schluß dieses Abschnitts nicht als ästhetisch bewußt zu qualifizieren. Der Effekt ist bemerkbar. Sicher, hier könnte man, wenn man unbedingt will, eine Redaktion von Greg in AR postulieren, in dem Sinne, daß AR hier einfach größere ornamentale Freude wirken läßt; warum nicht; angesichts der anderen Merkmale aber ist dies keine notwendige Forderung. Es bleibt also dabei, daß aus den Gestalten selbst zwar Greg als Umgestaltung einer AR nächststehenden Fassung ästhetisch leichter zu begründen erscheint als die „umgekehrte“ Forderung es zuläßt; nur, setzt man einmal eine gemeinsame Grundform voraus, zum anderen eine eigene Stilistik, vielleicht älterer Natur als Greg, dann steht nichts im Wege, auch AR als partiell sekundäre, eigene Redaktion zu interpretieren — AR allerdings als direkt auf Greg reagierende Redaktion deuten zu wollen, das erscheint allerdings als wenig brauchbare Arbeitshypothese.

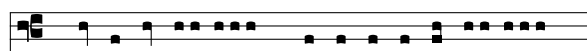
Wie die Int. *Ego autem*, sowie *Dum sanctificavit* zeigen, scheint es sich bei der hier speziell betrachteten Haasschen Formel in AR um eine typische Formel zu handeln⁴¹⁹, die etwas länger sein könnte, als Haasens Klammerung erkennen läßt, die Folge *Ga adcc* bzw. *CD DGFF* ist insgesamt zu lesen als *CD DGFF EGFFED* bzw. entsprechend transponiert, denn daß M. Haas das Prinzip der Transpositionsinvarianz melischer Gestalt in dem Sinne aufgehoben hätte, daß nur eine ganz bestimmte Lage der Haasschen Formel strikt auf Pronomen bezogen sei, ist aus seinem Text nicht zu erkennen, denn der macht klar, daß er an Transposition gar nicht gedacht hat; da geht es um größere Dinge.

⁴¹⁹In Greg erscheint sie sozusagen freier, immer klar als musikalische Reaktion auf Wortakzent, genutzt zur besonderen melodischen Hervorhebung.

abei kann offensichtlich die Wendung *EGFF* geradezu nach Art eines bewegten Rezitativs auch öfter zu wiederholt werden. Beachtet man z. B. im Int. *Dum sanctificatus fuero in vobis* daß auf *universis terris* die Tonfolge *G ahdê hdec hdec hdeccha* zu finden ist, und syntaktisch gesehen die gleiche Situation vorliegt, wäre immerhin zu fragen, warum Haas die Wendung auf *versis* aus der Wendung ausschließen will (wenn er sie einer Beachtung für würdig gehalten hätte): Ist man sich wirklich so sicher, daß einmal die Notierung *G a* statt *Ga a* nicht eine durch die Art der Segmentierung, als Möglichkeit zu erklärende gleichsam unechte Variante vorliegt, und daß die Ausfüllung des Quartsprungs *ad* als *ahd*, insbesondere in Hinblick auf die Fortführung nicht ebenfalls als solche Variante anzusehen ist? Nun Haas stellt solche Frage nicht, man kann sie aber vielleicht stellen dürfen⁴²⁰.

⁴²⁰**Zu Neueste zu „Mikrovarianten“** Hinsichtlich der Bewertung sozusagen von Mikrovarianten sollte man das Bezeichnete der Neumen auch nicht gänzlich unbeachtet lassen, wenn natürlich auch Beschreibungen wie sie exemplarisch von Emma Hornby, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries ...*, *The Journal of Musicology* 21, S. 418 ff., S. 430, formuliert werden, viel schöner klingen; wie klar weiß Emma Hornby doch, daß *The detail of exactly how the individual cantor moved between these structurally important points appears to have been considered of less importance, especially in formulaic phrases. The same pitch outline can be repeated more of fewer times, some notes can be ommitted or gaps filled in for melodic smoothness ...* etc. — und das angesichts der im Vergleich zu handschriftlicher Überlieferung geradezu minimalen Varianten gerade von Formeln! Aber wer so intim mit der Praxis einer vergangenen Zeit vertraut ist, kann natürlich einer Kritik nicht unterzogen werden, wenn man vielleicht auch einmal fragen darf, ob die, so ja nicht gerade adäquat klassifizierten, betreffende Varianten im Kleinen von ihren jeweiligen Autoren nicht bewußt eingesetzt worden sein könnten (von Jacobsthal hat Emma Hornby natürlich auch keine Ahnung) — um dann so wie komponiert auch notiert worden zu sein: Vor einer Bewertung ornamentaler und essentieller „Stellen“ erscheinen solche Beschreibungen auch nicht gerade sinnvoll: Wenn man an die Möglichkeit sehr eingeschränkter ornamentaler Ausführungsmodalitäten denkt, und so etwas, wie es auch die barocke Musik kennt, für den Choral nicht einfach ausschließt, dann sollte man beachten, daß im Gegensatz zu moderner Notationspraxis, wo z. B. Ornamente als Zusatzzeichen auftreten können, ein Notator, der zumindest beim Notieren auch das eigene musikalische Gehirn, Augustinisch gesprochen, seine *memoria* mit eingesetzt hat, in solchen Fällen vor der Wahl stehen konnte, einen Ton einer Wendung als essentiell oder als Ausführungsmodalität zu betrachten, d. h. wenn Mordente nicht als Zusatzzeichen existieren, kann man ihr Bezeichnetes auch mit Noten notieren, oder einfach auslassen. Daß diese Möglichkeit auch bei der Neumenschrift wenigstens zu berücksichtigen wäre, sollte eigentlich klar sein.

Betrachtet man nur das Beispiel, das Emma Hornby angibt, den Anfang des Verses *Ipsi vero consideraverunt* im Tract. *Deus, Deus meus*, so findet man, wenn man ihre fast unleserlichen Beispiele durch die Ausgaben ergänzt, daß Metz an einer Stelle eine Bewegung nach oben sozusagen über die Silbengrenzen hinwegzieht, also statt eines Sprunges einen *pes* notiert:



I- psi ve- ro con- si- de- ra- ve- runt,

St. Gallen hat auf *consideraverunt* nur das Ergebnis des Sprungs, den Hochton, also eine *virga*, wogegen Metz also den Sprung selbst als Kleinmelisma auf der Akzentsilbe setzt: Man kann natürlich

fragen, was solche Unterschiede eigentlich mit dem zu tun haben sollen, was Emma Hornby so blumig wie vage umschreibt. Man kann aber auch daran denken, daß die ausgeführte Bewegung, wenn sie denn melisch identisch ist, das gleiche Erleben darstellt, nur eben als silbisches Ereignis: Der ganze Unterschied liegt also in der silbischen Verteilung der Bewegung — und wer wollte sagen, daß es entsprechende Ausführungsarten nicht auch in St. Gallen gegeben hat, der Notator aber anders segmentiert; ein „Nachziehen“ des Sprungs ist als reine Ausführung so nahe an dem silbisch getrennten Sprung, daß man solche Varianten nun wirklich nicht als Zeugnisse einer Unklarheit, sozusagen eines *Unbestimmtheitsprinzips* nach Huckle, der Gestaltüberlieferung Gregorianischer Melodien anführen kann; hier handelt es sich wesentlich um eine notationsmäßig Entscheidung.

Eine vergleichbare Variante findet man zu Anfang des hinsichtlich seiner Varianten in diastematischen Hss. von D. Hughes, *The musical text of the Introit Resurrexi*, S. 163 ff., ausführlich und zuverlässig betrachteten Introitus (in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso *Music in Medieval Europe*, 2007), was übrigens ein Hinweis darauf ist, daß die Varianten vor allem der adiatmatischen Hss., insbesondere derer mit rhythmischen Angaben notwendig zu beachten sind, denn, wenn natürlich nicht einfach jeder kurze Ton bzw. jede kurze Bewegung als ornamental o. ä. anzusehen ist, sind doch deutlich als lang oder besonders lang gekennzeichnete Töne sicher keine Zierröne — und daß man den Text des Gradualbuchs als, ja wohl nicht völlig willkürliches Muster bzw. als Maßstab nutzen kann, dürfte auch ein nicht ganz abwegiger methodischer Ansatz sein.

Während St. Gallen auf *Resurrexi* die dem Text des Gradualbuchs entsprechende Folge *tractulus, torculus* (der letzte Ton lang) kennt, also wohl *D, DFD*, findet man in Metz *tractulus, clivis*, s. auch den Verweis auf die Wiedergabe der Melodie im Index; danach entsprechen sich die Neumen wieder (mit gewissen rhythmischen Unterschieden). Man wird Metz also als *D, FD* deuten dürfen; es handelt sich also genau um das angesprochene Problem, daß St. Gallen die Bewegung sozusagen noch auf die zweite Silbe hinüberzieht, während Metz sie zwischen den Silben ausführt (beide kurz; vgl. Hughes, ib., S. 167, wobei nicht ganz klar wird, ob hier 20 oder 15 Quellen für die Metzger Variante zu finden sind) — hier wird man kaum eine wesentliche Variante erkennen können (zu silbischen Verteilungen als Varianten s. Hughes, ib., S. 165, Anm. 5).

Eine vergleichbare Situation begegnet in der ersten Silbe des folgenden Wortes: *Resurrexi et*. Das Gradualbuch liest *FE*, Metz notiert eine *flexa*, St. Gallen jedoch einen (runden) *torculus*, der mit *i* zu Anfang gekennzeichnet ist. Zu folgern ist, daß St. Gallen mit *D* beginnt, also den Ton des Schlusses von *Resurrexi* „mitnimmt“, die Bewegung also silbisch ausführt — man wird hieraus nicht einmal ableiten können, daß St. Gallen die Zäsur weniger deutlich markiere als Metz, denn die Repetition der Tonika bedeutet hier keine Reduktion der Zäsur, sondern eine Akzentuierung der Bewegung nach oben bzw. der damit zu erreichenden höheren Lage. Auch diesen Unterschied wird man kaum als essentiell beurteilen können — es ist klar, daß hier, auch über die zutreffenden Bemerkungen von Hughes hinaus Klassifizierungsmerkmale zu finden hat (daß bei der ebenfalls nicht seltenen „Antizipation“, d. h. der Segmentierung bzw. Verteilung einer Bewegung zwischen zwei Silben auf eine Silbe, nämlich im genannten Int. auf *Resurrexi et adhuc, FE F G/FE FG G* ebenfalls *a perfectly acceptable ornament* vorliegt, ist klar; dennoch bleibt, angesichts ja klarer Notierungsunterschiedlichkeit die Frage, ob nicht auch bei solchen Stellen bewußte Entscheidungen, zumindest des Notators vorliegen; AR kennt übrigens nur die „nicht antizipierte“ Fassung; ib., S. 168).

Und wenn, um zu der zitierten Stelle im Tractus *Deus, Deus* zurückzukehren, nun die Melodie in Metz nicht als *ac*, sondern als *bc* gemeint gewesen sein sollte? Dann kann immer noch möglich sein, daß der Notator von St. Gallen ein Problem mit dem Halbton hatte, daß er also sich in etwas wie dem deutschen Choralldialekt bewegt hat, hier also einen Halbton vermieden hat — solche Möglichkeiten

muß man bedenken, ehe man einfach so tiefe Deutungen machen will. Ob, wie dann Notker der Deutsche zeigt, inzwischen auch im Ostteil des Frankenreiches, d. h. seiner Rudimente, das rationale Tonsystem nicht mehr unverständlich war wie noch bei Regino, bleibt davon natürlich unberührt. Und wie wäre es mit dem so signifikanten (?) Unterschied, daß Metz im Vers *Ego autem* einen *quilismapes* erkennen läßt, St. Gallen aber nur eine *virga* (D_1 bei Apel)? Ist das eine solche für die Vorstellungen von *oral tradition* „Unschärferelation“ typische Vagheit der Überlieferung? Die Antwort dürfte klar sein.

Wie Emma Hornby wohl die umwerfende Variante bewerten würde, daß im gleichen Tractus auf *Deus, Deus* St. Gallen eine Liqueszenz, offenbar augmentativ, Metz aber nur ein *tractulus* notiert? Ist hier auch die Vagheit des zwischen, was auch immer für festen Eckpunkten herumirrenden *cantor* verantwortlich für diesen Unterschied? Oder, daß Metz auf *sum vermis* einen *quilismapes*, St. Gallen aber „nur“ einen *pes* kennt — sind das wirklich die so überzeugenden Hinweise auf *oral tradition* Vagheit nach dem Muster von Emma Hornby? Da muß man unwillkürlich an die Prinzessin auf der Erbse denken — würde aber auch empfehlen, sich einmal überhaupt mit Überlieferung im Mittelalter zu befassen: Daß Emma Hornby aber erst einmal sämtliche Neumen bzw. deren Bezeichnetes auf Unterschiede hin untersucht hätte, eine philologisch exakte Klassifizierung von Varianten — und Schreibfehlern, die ja wohl auch existieren — gäbe, erwartet man offenbar umsonst (man vergleiche etwa den so großen Unterschied im Vers *Ad Te clamavi ...* auf *opprobrium*, *pes* in Metz gegen *franculus sive virga strata* in St. Gallen (F_1 bei Apel); da kann man doch sehen, wieweit *oral tradition* Vagheit führt! Ungeheuerlich, ein völlig verschiedener melischer Eindruck, zumal wenn man die gleiche Variante später im Vers *Ipsi vero* auf *diviserunt* findet, und diese Variante strikt durchgehalten wird — zu folgern wäre eigentlich nur, daß an dieser Stelle St. Gallen eine etwas andere Melodiegestalt überliefert als Metz.

Und so wird man, wenn man auf die in diesem Tractus geradezu auffällig wenigen Unterschiede zwischen Metz und St. Gallen — auf das *Graduale Triplex* bezogene Siglen — achtet, auch keinen essentiellen Unterschied als einen der jeweiligen Neumenorthographie feststellen wollen, wenn man im zweiten Vers auf *mea* St. Gallen, für die Melik *accccc* in St. Gallen *punctum + bistropha + tristropha* findet, in Metz aber *pes + „quadristropha“*. Das ist kein Gestaltunterschied. Ein wohl zentraler Unterschied findet sich dann aber zu Anfang des Verses *Deus meus*, also des dritten (D_2 bei Apel), der dann allerdings bei Vergleichen für Metz konstant beibehalten wird — zwei Versionen der Überlieferung, gibt es das nicht sogar auch in von Anfang an rational notierter Musik?

De- usme- us

St. Gallen „betont“ den in Metz fehlenden Ton sogar noch zusätzlich durch ein *t*. Der Unterschied zwischen einer Liqueszenz, *epiphonus*, und deren Nichtauftreten wird man wohl auch als radikaler Anhänger nicht als zentrale, die Vagheitslehre der *oral tradition* betreffende Unterschiedlichkeit ansehen wollen. Also bleibt der Anfang: St. Gallen beginnt mit der Tonika, Metz tut das nicht; man darf also fragen, ob man hierfür einen Grund angeben könnte, der einen solchen Unterschied nicht als Ergebnis irgendeiner vagen Unentschiedenheit, *exactly ... how the individual cantor moved*, also Elemente der freien Improvisation bewerten läßt, sondern als Akt bewußter kompositorisch redaktio-

neller Entscheidung ansieht. Und da fällt einmal auf, daß Metz durchgehend so zu notieren scheint, zum anderen aber, daß Metz damit einen dritten Versanfang auf der Tonika vermeidet; angesichts der Anfangstöne der folgenden Versus erscheint dies als kompositorisch nicht gerade unerklärliche Entscheidung. Woher also wissen die Vertreter des „harten Kerns“ der *oral tradition* Lehre, die das Zustandekommen von Homers Dichtung höchstens als Zufallsprodukt einer *poetical community* ansehen können, daß konsistente Varianten zwischen Überlieferungszweigen nicht Ergebnis bewußter redaktioneller Eingriffe sein können, sondern das Ergebnis von sich *vage* zwischen (durchweg in vergleichbarer Vagheit der Deutung unbestimmt bleibenden) Kerntönen *moving individual cantors*? Also *individual moving* kann ein *cantor* ja wohl nicht gewesen sein, wenn Metz der Neumierung das so vorschreibt; hier handelt es sich um eine bewußte kompositorische Entscheidung, die so auch notiert wird. So einfach, wie sich Emma Hornby das zu denken scheint, dürften die Sachverhalte also auch nicht gewesen sein — und bei einmaligen Varianten, und das allein wären ja die Ergebnisse des vagen *Herumbewegens* (nur, um was?) von Sängern, ist der Zufall eines Fehlers bei der Notation ja nun auch nicht immer mit der notwendigen Sicherheit auszuschließen. Das müßte, über eine so kleine Gattung hinaus denn dann auch systematisch, philologisch korrekt nachgewiesen und systematisiert werden — allerdings muß man hier einräumen, daß die an anderer Stelle zu betrachtenden Erkenntnisse von Emma Hornby über Aurelian von philologischen Kenntnissen der lateinischen Sprache offenbar völlig unberührt sind, vielleicht eine notwendige Voraussetzung, Texte in Art von behaupteter *oral tradition* zu „lesen“?

Man kann noch spekulieren über den bereits oben erwähnten Unterschied zu Anfang von Vers 5, *In te speraverunt*, zwischen St. Gallen und Metz, und weiter nach Überlieferungsvarianten suchen — und wird mit echtem Erstaunen feststellen müssen, wie groß die Parallelität zwischen beiden Notationen ist: Die *individual cantors* müssen sich für ihre so variable Bewegung zwischen fixen Tönen schon einer merkwürdig zufälligen Freiheit erfreut haben, mal haben sie, dann für alle verbindlich, einen einzigen Ton „verändert“, mal, und zwar im statistisch überwiegenden Fall, haben sie sich einer geradezu unerklärlich strikten Disziplin unterworfen; es muß also merkwürdig zugegangen sein — warum sind denn dann die „Freiheits-“ oder „Vagheits“stellen nicht etwas „gleichmäßiger“ verteilt? Warum treten sie nur vereinzelt auf — vielleicht hat es ja eine solche Vagheit nie gegeben; angesichts des Einprägels der Melodien und voraussetzender Existenz von musikalischen Begabungen auch im 8. und 9. Jh. muß man vielleicht doch nicht so ganz darauf verzichten, an die Möglichkeit zu denken, daß es Musiker mit erheblicher geistiger Kapazität für das Bewahren vieler Melodien und Formeln in der *memoria* gegeben haben könnte, die ihre Melodien „gekonnt“ haben; für MusikwissenschaftlerInnen vielleicht schwer verständlich?

Die Darlegungen von Emma Hornby sind auch hier nicht gerade ein Beweis für die *oral tradition* Vagheitsthese und ein (angebliches) Denken der liturgischen Sänger der Zeit, die unfähig waren, identische melodische Gestalten zu denken, sondern nur zur Gleichheit in strukturell — wie eigentlich definiert? — wichtigen Tönen vielleicht fähig waren. Oder waren gar die nicht festen Nicht-*Kerntöne* so dünn gesät, daß man sie suchen muß? Vielleicht ist das ja die Lösung des Vagheitsproblems?

Wie wäre es denn nun aber, wenn man AR und Greg einfach als zwei gleichwertige, das Reckowsche Problem der *Identität* demonstrierende Zeugnisse einer so vagen Erinnerung der liturgischen Melodien einsetzen würde, daß man eben ein Kontinuum der melischen Gestalt annimmt, in der beide Fassungen nur, zufällig fixierte Punkte einer stetigen Verformung darstellen; dann wird man vielleicht auch eines Tages byzantinische Melodien als gleich zuordnen können, bzw. nur noch am Text sehen dürfen, daß da etwas verschieden ist — Augustins musikalisches Gedächtnis scheint nicht in dieser Weise funktioniert zu haben; vielleicht aber haben ja auch die Chöre in vergleichbarer Weise heterophon gesungen, vielleicht rudimentär überliefert im *Wolfsheulen* der Langobarden, vielleicht hat ja die Mehrstimmigkeit als irrtümlich geregelte solche Heterophonie ihren Ursprung in der Praxis der *oral tradition*, Chorlieder mit sovielen Versionen zu singen, wie Sänger beteiligt waren? Welche Perspektiven für weitere tiefe Spekulationen!

Nur eines sollte man vielleicht doch einmal sehen, wie, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, der Anfang von Vers 2, *Longe*, (bei Apel *D₁*), klar motivisch gestaltet ist, in eindeutigen, „gegenläufigen“, Sequenzen der Aufstieg bis zum Höchstton erreicht wird; wer an der „Komponiertheit“ solcher

Die hier angeführte rein zufällige Auswahl, partiell auch an „Gegenbeispielen“ zur pronominalen Semantik der von Haas entdeckten Funktionalwendung jedenfalls soll aber natürlich keinen Zweifel an dieser so wichtigen Entdeckung wecken, vielleicht aber könnte der Leser nähere Erläuterungen vom Entdecker wünschen, ehe er an derartig neue Semantik im Choral wirklich glauben kann; zu diesen notwendigen Erläuterungen sollte vielleicht auch der Hinweis auf die funktionale Beziehung zur Syntax der vertonten Texte gehören, denn daß eine solche Wort-Ton-Beziehung für die *chant community* wichtig war, das ist zwar keine Neuentdeckung, aber doch wenigstens in der älteren Literatur recht überzeugend belegt; ein Bezug zur Syntax nämlich, in der der jeweilige Akzent (bzw. auch die jeweils „betroffenen“ Akzente der abschließenden Wörter) die Funktion der „Lokalisierung“ von typischen, eben der Syntax zugeordneten Formeln besitzt; genau das, eine altbekannte Erscheinung, scheint die, wenigstens für einfache Betrachter natürliche Deutung der Haasschen Formel zu sein.

Denn auch hierfür kann man eine klare, allerdings im Rahmen der (älteren) *Choralforschergemeinschaft*, höchst konventionelle Antwort geben: Die Wendung ist charakteristisch als Binnenschlußwendung nach mehr oder weniger längerer Rezitation auf der *tuba*, also *F* bzw. *c*; es handelt sich also um eine typische Schlußwendung, die fast durchweg den Akzent vor Schluß beachtet, nämlich durch vorangehendes Absteigen, Rezitation, eventuell in Form eines wiederholten *pes*, und Aufstieg zu dem betreffenden Akzent, womit die Formel eben auf die verschiedenen Texte adäquat, d. h. regelgemäß „angebracht“ wird, wie man das vor Haas so gesehen hat (daß sich hier gewisse Probleme ergeben, die man als nicht korrekte syntaktische Festlegung bewerten muß, bestätigt einmal die Beobachtung, daß der Altrömische Choral sehr viel weniger strikt mit der Zuordnung umgeht als der Gregorianische Choral, was wiederum ein Zeichen dafür sein könnte, daß die erhaltene Fassung eben doch Spuren einer gewissen Verwilderung oder eines Zersingens zeigt; daß mit der Altrömischen Fassung identisch die ursprüngliche Römische Choralform des 8. Jh. vorliegen könnte, wird wohl niemand annehmen wollen; soweit sich im ersten Überblick erkennen läßt, kennt die Gregorianische Fassung gelegentlich Entsprechungen zur pronominalen Formel von Haas, aber nicht als Formel — auch hier erweist es sich als nicht ganz überflüssig, wenn man die Formel in etwas größerer Ausdehnung beachten, als dies Haas bzw. sein Computerprogramm tut; daß die Beachtung von Transpositionen nicht ganz unsinnig ist, wird vielleicht auch klarer).

Es ergibt sich, daß die Entdeckung von M. Haas für den einfachen, vielleicht also auch nüchterneren Betrachter kaum als Nachweis einer neuen Art Wirkung bzw. eines neuen Faktors der Gestalt von Musik akzeptiert werden kann — eben wenn nicht noch neue Erkenntnisse nachgeliefert werden. Die Frage nach der Wirkung von Musik, ihrer Ausdrucksfähigkeit und der Relation von Wort und Ton auf der Ebene semantischer Wirkungsfaktoren, wie auch der Versuch einer ästhetischen Bewertung der Melodieführung im Einzelfall kann hier im Folgenden also von Haasens Entdeckung unberührt betrachtet werden.

Die Relation der beiden Fassungen manifestiert sich in Hinblick auf die Haassche Formel

Bildungen zweifeln wollte, ja sie gar nicht sehen oder hören kann, der dürfte an einem Mangel an musikalischem Empfinden leiden, das ihn oder sie kaum besonders für die wissenschaftliche Beurteilung von Musik der Qualität des Chorals qualifizieren könnte.

u. a. im Int. *Ego autem cum iustitia*, der oben zitiert wurde. Auch hier kann also die Verwendung der Formel keinen Hinweis darauf liefern, welche Fassung eventuell die ältere gewesen sein könnte oder müßte. Warum hier ein Tonartwechsel stattgefunden hat — und von einem solchen muß man ja sprechen, wenn man eine von der anderen Fassung direkt abhängen lassen will —, ist ebenso schwierig zu erklären wie im Fall von *Ego autem*. AR verwendet in *Meditatio* nicht einmal den Ton *h*, eine Erklärung wegen „Chromatik“ wäre also nur höchst spekulativ zu erörtern. Besondere Formungen, wie hier musikalische „Reime“, bieten beide Fassungen, nur, leider, an verschiedenen Stellen.

Andere unterhaltsame Verwendungen der 2. Floskel der Formel findet man wie gezeigt z. B. im Int. *Dum sanctificatus*, wenn man die Formel, wie ihre zweite Entsprechung in Greg, zur Formulierung des „Viertelschlusses“ von *Dum sanctificatus fuero in vobis* findet, woran sich dann in AR ein partieller „Reim“ anschließt, nämlich auf *congregabo vos de universis terris*: Dieser verwendet eben die zweite Floskel der Haasschen Formel, allerdings gleichzeitig in dreimaliger Wiederholung, also als ein bewegtes Rezitativ. Auch hier erscheint typisch, daß Greg in beiden Fällen vergleichbare Wendungen aufzuweisen scheint, aber die Repetitionen des bewegten Rezitativs dezidiert vermeidet, allerdings auch einen Ansatz zu einem musikalischen „Reim“ bietet.

Ja, und wer hat da was verändert, redigiert oder neu komponiert? Beide Fassungen weisen spezifische Originalität der Form auf — ja, und warum soll man denn nicht auch, gerade im Fall des Introitus, die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß auch mit Formeln/Floskeln gelegentlich schöpferisch, ästhetisch umgegangen worden sein konnte? Man kommt allerdings auch hier nicht um die Bewertung, daß AR wesentlich langweiliger gestaltet ist als Greg.

Angesichts der vorgestellten Beispiele und der Erörterung der Möglichkeit ihrer Verwendung zum Zweck der Entscheidung über eine genetische Relation zueinander ergibt sich, wie auch bei allen anderen Beispielen, daß die Annahme einer direkten Abstammung einer der beiden Fassungen von der jeweils anderen nicht gerade als sinnvolle Hypothese erscheint. Auch wenn man offenbar weniger Schwierigkeiten hat, eine redaktionelle Veränderung einer AR näher stehenden Fassung zu der von Greg zu begründen, wogegen umgekehrt geradezu unüberwindbare Schwierigkeiten entstehen, erscheint eine direkte Ableitung von Greg aus AR auch nicht immer gerade als sinnvollste Lösung einer, vielleicht, im besten Fall zu früh gestellten Frage. Wie bereits oben, anläßlich der kurzen Betrachtung der Melodie des Int. *In voluntate*, s. o., 7.6.2 auf Seite 703, angemerkt, stellt sich bei der Alternative der Annahme einer in beiden Fassungen redaktionell veränderten Grundfassung das Problem, wie man sich denn eine solche Urfassung vorstellen darf. Gibt es dazu eventuell eine Antwort aus den melodischen Strukturen?

An sich, angesichts der klaren Überlieferung scheint diese Frage etwas artifiziell, die überlieferten Melodien sind bis auf „normale“ Fehler als eindeutige Melodien überliefert, vor allem im Fall der Gesänge zur Meßliturgie mit so geringen oder historisch bestimmbaren Varianten, daß die Frage nach der Natur der Urfassung wenig adäquat erscheint: Die Franken haben auch nach allen Quellenangaben den Römischen Gesang übernommen und schon Aurelians Text läßt nicht den geringsten Zweifel daran, daß Aurelian von eindeutigen Melodien spricht.

Nun aber besteht ja die mit der *oral tradition* Lehre assoziierte, nicht identische, Vorstellung, daß zumindest die Urmelodien gar keine konkreten Melodien waren, sondern so etwas wie Maqâmât, bzw. was sich der jeweilige Autor oder die jeweilige Autorin hierunter gerade vorstellen mag, also irgendwelche nicht näher bestimmbaren geistigen Vorstellungen, von denen dann jeweils in einem ebenfalls nebulösen Akt der von M. Haas so genannten *Rekonstruktion* von irgendetwas vage im musikalischen Gehirn der Sänger wie auch immer Repräsentiertem konkret resultiert; eine Art Musikalisierung Platonischer Philosophie. In der jeweiligen Ausführung soll also eine wie auch immer auf das vage Urbild im Geist bezogene konkrete Melodie entstehen⁴²¹; Melodien, die zwar notwendig bei ihrem Erklängen konkrete

⁴²¹Es erscheint schon recht komisch, daß, einer, hinsichtlich der Datierung eher vage bleibenden „Urzeit“ die Fähigkeit zur Bildungen und zum Auswendiglernen von Melodien geradezu grundsätzlich abgesprochen wird. Warum das so komisch wirkt? Nun, da kann man z. B. Augustin anführen, der doch tatsächlich die *memoria* als sehr bedeutendes Problem an sieht, und dabei formuliert: ... *soni ... Nam et ipsos posco, si placet, atque adsunt illico, et quiescente lingua ac silente gutture canto quantum volo,* was auch die moderne allwissende Hirnforschung nun auch noch nicht erklärt hat, etwa durch Annahme einer Endlosschleife mit gespeicherter Musik; man könnte natürlich spitzfindig sein wollen, und daran denken, daß Augustin ja hier nicht explizit von *melodiae* oder *cantus* spricht, sondern von *soni* spricht. Nur, die Vorstellung, daß Augustin hier daran gedacht habe, daß man z. B. Tonleitern oder beliebige, nicht zusammengehörige Einzeltöne im Gedächtnis singen könne, ohne hörbaren Ton, das wäre eine doch wohl etwas zu weitgehend alberne Interpretation, die zudem damit nicht übereinstimmt, daß Augustin etwas später in dem zitierten Buch formuliert: *Dicturus sum canticum quod novi: Antequam incipiam, in totum expectatio mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, atque distenditur vita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in expectationem propter quod dicturus sum ...* Es geht Augustin also doch wohl um eine Melodie, die man im Gedächtnis *singen/cantare* kann, und dann auch als Ablauf erklingen lassen mag. Will man wirklich behaupten, daß Augustins Vorstellung seiner musikalischen *memoria* nur *Rekonstruktionen* einer gar nicht wirklich existenten Prämelodie, oder was auch immer da *rekonstruiert* werden könnte, kennt, d. h. sich also gar nicht bewußt sein kann, daß er ja immer eine andere Melodie singt? Soll man wirklich vermuten, daß Augustin den Hymnus *Deus Creator omnium* nur metrisch und textlich, melodisch aber nicht identisch erinnern kann? Wer das glaubt — müßte eine Geschichte des Melodiegedächtnisses, so vielleicht in der Art von J. Assmann erfinden und dann noch nachweisen, daß und warum man aufgrund derartiger Melodievagheit und gestaltemäßiger Unklarheit als historische Bedingung, auf die dann ja völlig abwegige, absonderliche Idee gekommen sein könnte, Melodien durch Noten zu schreiben, exakt und immer die gleiche Melodie. Angesichts der antiken Notenschrift, die nur die Georgiadesepigone noch als irgendetwas anderes denn als Notenschrift interpretieren kann, und der klar überlieferten Melodien, u. a. ja ein christlicher Hymnus, scheidet leider die Möglichkeit aus, nach der Art Morents, d. h. der angesprochenen Epigone, irgendetwas *Mediterranes* gegenüber irgendeinem v. Ficker-Nordischem als Grund plötzlicher Entwagisierung, d. h. der Fixierung der Melodiegestalt zu erfinden.

Man muß wohl auch den Menschen der Urzeit zwischen dem ersten notierten christlichen Hymnus und den Notatoren des Gregorianischen Chorals, also Hucbald u. a., die Fähigkeit zugestehen, daß sie Melodien gestaltemäßig identisch erinnern haben, und dann auch so gesungen haben, immer wieder gleich, genau wie die Texte, die man ja auch auswendig lernen und vortragen konnte — und sagen nicht Cicero wie Dionys von Halikarnaß übereinstimmend mit noch anderen, daß die ungebildete Menge jeden noch so kleinen Fehler im Vortrag einer Melodie bemerkt habe? So tief wie vage auch der Mythos der *oral tradition* in den Ohren der Adepten klingen mag, daß die Zeit nicht die Fähigkeit gehabt habe, wie dies Augustin explizit sagt, eine Melodie in der *memoria tenere* und dann, ob rein geistig, in der Vorstellung, oder aktuell klingend, ist hier irrelevant, vorzutragen, erkennbar als dieselbe — was sollte denn dann eigentlich die spezifische Leistung der *memoria* sein? —, erscheint als doch etwas zu abenteuerliches „Dogma“, um erwarten zu können, wissenschaftlich und rational

Form gehabt haben müssen, die aber in irgendeiner Weise sich nie wörtlich wiederholt haben können. Man muß also so etwas annehmen wie Ideen, die dann in unerfindlicher Weise jeweils konkrete Entsprechungen haben oder fanden — nur, auch mit dem Platonischen Bild hat man da so seine Schwierigkeiten.

Auch schon für Notker bzw. seine Gewährleute kann man eine solche Vorstellung nicht mehr akzeptieren, denn gerade er basiert seine Erklärung des Umstands, daß in Rom ganz andere Melodien als im Frankenreich bzw. dessen nördlichen Resten gesungen wurden, obwohl die doch voneinander abstammten, u. a. darauf, daß der Kaiser persönlich, der ja am meisten zwischen den Städten „herumkam“, die Unterschiedlichkeit der Melodien in den großen Kathedralen, konkret zum Weihnachtsfest bemerkt und sich dann darüber mit dem Papst abgesprochen habe. Sicher Legende, nur daß man Melodien als solche erkennen kann, ihre genaue Form, das erscheint nicht ganz kompatibel mit der Vorstellung von irgendwelchen geistig existierenden — denn irgendwo muß ja irgendetwas existieren — vagen Urbildern, die dann bei jeder Ausführung zu jeweils anderen konkreten Gestalten gerinnen, gefrieren oder irgend so etwas tun.

Nun, betrachtet man die Melodien der beiden Fassungen, kann man oft genug von gemeinsamen Grundlinien sprechen — könnte man also voraussetzen, daß die geistigen Urbilder solche Grundlinien waren, die dann halt irgendwie ornamental verziert realisiert worden sind? Die Formeln und festen Wendungen wären dann so etwas wie die konkreten Ausdrucksmittel, durch die solche Grundlinien zur klingenden Wirklichkeit kommen konnten. Die Formeln hätten dann so etwas wie eine Existenz auf einer weniger abstrakten Ebene, und sicher, man könnte eine solche Steigerung der Konkretheit auf verschiedenen Ebenen bis zur klingenden Melodie sicher in unterhaltsamer Weise aufstellen. Was kann man da nicht alles ersinnen? Man kann z. B. beachten, daß die beiden Fassungen ja gar nicht so selten, besonders zu Anfängen absolut identisch sind, wie hier nach dem Anfangssilben *dum sanctificatus*. Also, wenn sich solche Stellen finden lassen, weist dies eigentlich darauf hin, daß die mit Sicherheit anzunehmende gemeinsame Urfassung hier eine feste Form gehabt haben dürfte. Und dann, sozusagen umgekehrt, wenn man Stellen findet, an denen die Grundlinie nicht gemeinsam ist, ja dann wird man vermuten dürfen, daß diese Grundlinie, die es ja gibt, ebenfalls keine absolute Vorgegebenheit besitzen kann — denn wie könnte sonst ein Sänger auf die Idee gekommen sein, auch noch diese Vorgabe zu verändern: Dann bliebe für die Annahme irgendeiner nur geistig existenten Urform kein Raum mehr; wenn auch diese Urform ohne weiteres verändert werden kann, ja, wo soll man dann überhaupt noch von irgendetwas Gemeinsamen sprechen können, wie sollen die Sänger dann ihre Konkretisierungen als solche, als Konkretisierungen von Irgendetwas denn verstanden haben, nach verschiedenen Tonarten Geordnetes oder was auch immer?

Schaut man sich etwa, wie oben geschehen, den Abschnitt *et mundabimini ab omnibus* ernst genommen zu werden. Und, wo spricht Aurelian eigentlich von etwas, das man auch nur ansatzweise im Sinne von so etwas wie Improvisation oder *Rekonstruktion* von was auch immer, in der Melodie ansehen könnte?

Die angegebenen Stellen, dürften jedem interessierten Musikwissenschaftler so bekannt sein, daß eine genaue Stellenangabe ja wohl eine Beleidigung wäre.

an, so wird man nicht nur einen gemeinsamen, identischen Anfang — ja und warum sollten Sänger nicht bemerkt haben, daß hier ein identischer Anfang⁴²², bzw. eben eine bestimmte Melodiewendung vorliegt? —, sondern auch ein gemeinsames Gerüst, daß durch Akzentbeachtung auf *mundabimini* ausgezeichnet ist, bemerken. Dieses Gerüst ist in AR in einfacherer Weise erhalten als in Greg; wenn man dann noch ästhetische, tonale und andere Gründe finden kann, die die Abweichung Greg's von dieser Grundlinie erklären können (natürlich nicht *müssen*), so liegt doch die Vermutung nahe, daß Greg hier bewußt verändert hat — und, daß der Unterschied zwischen Greg und AR an dieser Stelle nur invariante Variabilitäten der jeweiligen Ausführungen sein sollten, das verbietet nicht nur der gesunde Musikerverstand, der Umstand der Überlieferung, und eben die Möglichkeit von Begründungen. Man muß also eine tonräumliche Überbietung in Greg nebst anschließendem, den erreichten Höchstton bestätigenden Ausklängen annehmen, um die Abweichung vom in AR gegebenen Gerüst als solche deuten zu können. Dies erscheint allemal vernünftiger und vor allem konkret „faßbarer“ als die Voraussetzung irgend eines Vagen an melodischer Urform oder Urgestalt. Und, die Überlieferung zeigt eben auch, daß man diese und keine andere Melodiegestalt wollte, übernahm und weitergab — schließlich: Auch die Haassche Formel ist eine klar erkennbare, für uns als Gestalt faßbare, so überlieferte und notierte musikalische Form; und über was soll man eigentlich sprechen, wenn nicht über diese fest überlieferte Form und ihre ästhetische Bedeutung?

Sicher, man könnte noch vielerlei alternative und zusätzliche Spekulationen ersinnen, z. B. daß es Stellen in den Melodien gab, die gestaltmäßig fester, solche, die von vornherein vag, also der jeweils verschiedenen Konkretisierung zugänglich(er) waren — das schlechte Deutsch wird bewußt gewählt —, oder Mischformen und sonst noch viele Möglichkeiten. Nur, die Behauptung, daß die vorliegenden Formen auch in ihren Einzelheiten kompositorisch gar nicht so gewollt, ja gar nicht wollbar wahren, die steht in deutlichem Kontrast zu den vielen motivischen, tonräumlichen und anderen Übereinstimmungen, Korrespondenzen und weiteren klaren Hinweisen auf ebenso klare Dispositionsvorstellungen der Schöpfer dieser Melodien, daß das Modell der grundsätzlichen Vagheit außer einer erheblichen Arbeitersparnis nun wirklich keinen Nutzen verspricht, denn, die Gefahr, den ästhetischen Sinn gleich gar nicht verstehen zu wollen, und damit dem Choral als musikalische Kunst überhaupt nicht mehr gerecht werden zu können, ist doch nicht gerade klein, sondern weist eher auf ein grundsätzlichen Phänomen des Unvermögens, Musik zu verstehen⁴²³. Dies zu zeigen, war eine der gestellten Aufgaben der vorliegenden Erörterungen. Man darf daher wohl, bis zur endgülti-

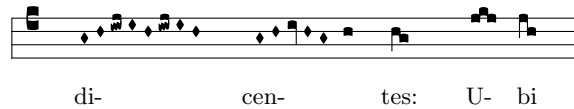
⁴²²Und die gleichen Noten dürften doch wohl das so grundsätzlich große Problem der *Identität in/von Musik* zunächst lösen?

⁴²³**Zu Neuestem zu Varianten bei Aurelian** Daß man vonseiten der *magistri cantus* in den Melodien aus ästhetischen Gründen eingriff, zeigt der bekannte Hinweis von Aurelian auf einen notwendigen Unterschied zwischen der 22. Silbe des Resp. *Magi veniunt* und der 18. Silbe des Resp. *Iste est, qui ante Deum*: In der Wendung ... *dicentes ubi* ... gegenüber der Wendung ... *operatus est et omnis* ..., scheint es für Aurelian absurd zu sein, *dicentes* mit einer melismatisch aufwendigen Wendung zu versehen, denn anschließend kommt sofort eine melismatische Wendung — und wie man an den rational notierten Beispielen sieht, scheint sich Aurelians Ästhetik durchgesetzt zu haben; ein klarer Hinweis auf redaktionelle Eingriffe, denn Aurelian wendet sich ja gegen eine offenbar

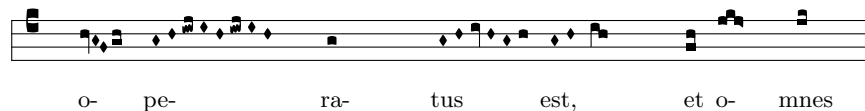
fragwürdige Zuordnung zu Formeln, ed. Gushee, S. 128, 86:

... *vicesima secunda ... syllaba ... 'tes' ut 'dicentes', ideo non incurvatur per anfractus inflexionum, quia protinus altera subsequitur syllaba, quae circumvolvitur. Ideoque absurdum esset, si iteraretur duplatis modulationis in duabus syllabis, nulla interiacente morula vel qualibet syllaba ...*

Melodisch sieht dies so aus:



Zu der von Aurelian herangebrachten Parallele heißt es (anschließend): ... *octavdecima syllaba, scl. 'est', circumvolutionem ac circumflexionem recipit, quia inest inter hanc et illam ea, quae post circumvolvatur, i. e. 'et', atque in ipsa fit acutus accentus, quae has duas distinguit modulationes ...* Musikalisch heißt dies so:



Daß man die Wendungen auf *est*, die im Resp. *Magi* ja nicht verwendet werden soll, durch *per anfractus inflexionum* beschreiben kann, liegt nahe; es handelt sich um eine eher vage Umschreibung des Melismas, das sich auf *dicentes* eben nicht finden soll — und so tut das ja auch die Überlieferung. Bemerkenswert für Aurelians stilistische Technik ist nun, daß er die gleiche Wendung, die auf *est* im Resp. *Iste est qui* ihr Recht hat, weil eine „Zwischensilbe“ auftritt, nicht wieder so, sondern durch *circumvolutionem ac circumflexionem* beschreibt. Wie Emma Hornby von Atkinson korrekt übernommen hat (*Transmission ...*, S. 432), sind die Wörter *circumflexio* etc. auf den *torculus*, d. h. sein Bezeichnetes zu beziehen; dies konnte man bereits von Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* erfahren. Allerdings wird mit der doppelten Beschreibung doch zu fragen sein, ob Aurelians deutlich literarische Ambitionen die Wörter immer strikt terminologisch im Sinne der Neumennamen, *circumflexus*, verwendet: Bemerkenswert ist ja auch, daß er eine Reihung anführt: *circumvolutio ac circumflexio*, was ebenfalls auf eine gewisse Dominanz stilistischer Merkmale schließen lassen kann. So ganz klar ist also nicht, welche melodische Bewegung Aurelian wirklich beschreiben will — auf *et omnis* ist die Angabe korrekt, weil Aurelian den *accentus acutus* als „Strecke“ versteht, wie man ebenfalls aus dem genannten Büchlein des Verf. erfahren konnte (zusammen mit der Übereinstimmung dieser Verwendung des Ausdrucks *accentus acutus* für das, was in der Paläographischen Notation als *virga*, später als *pes* notiert wird — offenbar bereitet es Schwierigkeiten, solche klaren Erkenntnisse zu rezipieren).

Insofern kann Emma Hornbys Versuch, *ib.*, S. 432, *Aurelian knew this melodic shape as a double twisting gesture, perhaps something like GaGFG ...*, nicht so leicht nachvollzogen werden, zumal dann schon von *GaG GFG* die Rede gewesen sein müßte. So klar ist es also nicht, daß Aurelian die überlieferte Melodie nicht gekannt haben kann, zumal die Wendung unter Einschluß der auf *operatus* zusammen mit der auf *est*, genau zwei *torculi* aufeinander folgen läßt, nämlich ...*GaG aba*; so einfach läßt sich — in diesem Punkt! — Levys Interpretation also doch nicht ablehnen: Die Stilistik Aurelians läßt eben keine immer exakte, eindeutige Terminologie im Sinne etwa der Angabe von normierten Neumenbezeichnungen zu, wie man sie so gerne erwarten würde; die rationale Beschreibung ist eben noch nicht möglich. Zum anderen ist natürlich auch möglich, daß Aurelian Melodien anführt, die im Lauf der Zeit verändert worden sein können, oder gar nicht mehr überliefert wurden — nur handelt es sich dann doch nicht um *oral tradition* Vagheiten, sondern um klare Redaktionen, kompositorische Veränderungen o. ä.; jedenfalls müßte Emma Hornby erst das Gegenteil beweisen.

gen Belehrung über die Natur der *oral tradition* These, nämlich der wirklichen Natur der Ur- oder geistigen Prämelodien, speziell im Gesang der Römischen und Fränkischen Kirche seit dem 9. Jh. — vorher sind ja keine Noten überliefert —, also über die Relation zwischen dem Vagen der geistig existierenden Melodie und ihrer konkreten Erscheinung, voraussetzen, daß man auch die Urform der Melodien als solche, als, in Grenzen des Ornaments, feste Melodien ansehen kann — was bleibt eigentlich anderes zu tun, will man über die so überlieferten Melodien als musikalische Kunst überhaupt sprechen? Also darf, ja muß es daher nach dem Sinn jeder einzelnen Wendung im Gesamtzusammenhang zu fragen erlaubt sein, man muß sich somit, wenigstens als einfacher Mediävist, nicht in einem verbotenen Gebiet tätigt ansehen, wenn man die Melodien als solche betrachtet und nach ihrer musikalischen Ästhetik fragt. Emma Hornbys Invektive gegen die, die die Musik des Chorals völlig fälschlich als Musik ansehen, sie so hören und dann auch noch so betrachten, wird jedenfalls durch ihre eigenen Ausführungen nicht gerechtfertigt, worauf noch an anderer Stelle, leider, einzugehen ist.

Die Betrachtung der Haasschen Floskel in jeweiligen musikalischen Kontexten hat damit zwar nicht die revolutionäre Erkenntnis bestätigt, daß der Choral nicht nur syntaktische Strukturen und, damit nicht unverbunden, auch Wortakzente zur Gestaltung von Melodiewendungen nutzt, sondern sogar Wortarten, nein, nicht nur das, sondern auch noch spezielle *casus* Formen solcher Wortarten vertone, dafür aber doch Einblicke gewähren können, wie Formeln in AR genutzt, in Greg ebenfalls auftreten oder fehlen können, und wie Melodien in ihrer gegebenen Gestalt auch ernst genommen werden dürfen, nämlich als Musik *sui generis*.

Aber auch hiergegen gibt es bemerkenswerte Thesen, die den Choral semantisch sogar auf höchster, indirekter Ebene deuten, worauf, auch in Zusammenhang mit der Frage nach einer Relation von AR und Greg, hier doch noch, zur Eröffnung der möglichen Dimensionen neuerer Choraldeutung hingewiesen werden muß.

7.6.3 Zu einem Beispiel melodischer Satire im gregorianischen oder gallikanischen Choral

Neuerdings hat auch K. Levy in verschiedenen Beiträgen nicht immer ganz identische Thesen zur Relation der beiden Fassungen aufgestellt, z. B. ganz neu, die etwas andere These, daß der Altrömische Choral eigentlich gar nicht der Altrömische bzw. besser, eine spätere Version eines eigentlichen Altrömischen Chorals, sei, sondern ein, wenn auch quellenmäßig nicht belegbarer Ausläufer des Gregorianischen, Fränkischen Gesangs, der irgendwann, natürlich möglichst früh, auch nach Rom übernommen und dort durch irgendwelche improvisatorischen Praktiken oder eher Unpraktiken zu seiner überlieferten Form „zersungen“ worden sein muß — das Fehlen von literarischen Quellen ist für Levy kein Problem, hat er doch irgendwo sogar

Auch hier ist ihre Argumentation nicht brauchbar (das in ihrer Wiedergabe des lateinischen Textes begegnende rätselhafte *aquae* ist ebenfalls wohl nicht auf *oral tradition* Vagheit zurückzuführen, sondern ein Schreibfehler oder beruht auf einer gewissen Unkenntnis der lateinischen Sprache, wie sie sich für Emma Hornby typisch auch in Formulierungen wie, *ib.*, S. 432, ... *in Iste on "est" there is a circumvolutionem as well as a circumflexionem ...*, ausdrückt.)

ein Überleben der antiken Notation für den Choral gefordert (*A New Look at Old Roman Chant – II, Early Music History* 20, S. 173 ff.); hier soll nur auf die konkret musikalischen Beispiele und Hinweise von Levy eingegangen werden, auf die literarischen Zeugnisse wurde an anderer Stelle hingewiesen.

Dankenswerter Weise zitiert Levy nochmals alle bekannten literarischen Quellen, allerdings ohne irgendeine neue Deutung geben zu können. Auch Levy kann nichts anderes belegen, als daß die Übernahme des Römischen Gesangs zur Zeit Pippins historisch ist, daß sich die Quellen in der Zeit des großen Kaisers eindeutig immer auf diese Übernahme, nicht aber immer ganz eindeutig auf eine erneute zur Zeit des Kaisers beziehen lassen, sieht man von Walahfrieds Zeugnis ab, daß von einer angeblichen Übernahme des Fränkischen Chorals insgesamt (d. h. einschließlich notwendiger liturgischer und melodischer Schrumpfung) nach Rom auch nicht ein Zeugnis vorliegt, auch nicht erkennbar ist, warum und wann Derartiges geschehen sein sollte, und schließlich, daß eine deutliche Diskrepanz zwischen Römischem und Fränkischem Choral für Notker vielleicht sogar eine eigene Erfahrung darstellt (im Gegensatz wahrscheinlich zum invektiven⁴²⁴ Diakon) — dann müßte das „Zersingen“ ja erst in der zweiten Hälfte des 9. Jh. stattgefunden haben, was man ja leicht behaupten kann, denn AR wird erst sehr spät notiert, da sind alle Hypothesen denkbar. Wie bereits bemerkt, ist dann wieder merkwürdig, warum anschließend keine weitere Harmonisierung gefordert wurde, wo doch eine Einheit der Liturgie einschließlich ihres Gesangs vom Kaiser explizit gefordert wurde — alles ahistorische Chimären? Nicht leicht verständlich ist auch, warum dann die Gregorianische Fassung primär nur in Quellen der genuin fränkischen Regionen überliefert wird: Wann stammen denn die ersten Neumenhss. mit Gregorianik aus Rom (auf die seltsame These, daß die Gregorianische Fassung bereits um 800 in Benevent existiert haben müsse — wohl aus besonderer Freundschaft zwischen Franken und Langobarden? —, weil sonst natürlich die ganze These obsolet würde, sei an anderer Stelle nochmals eingegangen; im Rahmen einer Prüfung der mit so großer, ja absoluter Sicherheit vorgetragenen Vorstellungen von Pfisterer; auch diese Schutzbehauptung muß die schriftliche Überlieferungslage total ignorieren bzw. eine Beneventanische Neumenschrift schon um 800 ansetzen, wahrscheinlich schon voll diastematisch; aber, warum soll man so etwas nicht auch postulieren, es fehlt jede Quelle, also ist auch jede Hypothese brauchbar — eines allerdings scheint den Apologeten der Gregorianik in Benevent seit Urzeiten, übrigens neben und gleichzeitig mit dem genuin Beneventanischen Choral (welch ungeheurerer musikalischer Luxus!), noch nicht gelungen zu sein: Die *Sextuplex* Liederbücher als eigentlich und ursprünglich Beneventanisch nachzuweisen, was bisher auch nicht für die Entstehung der Neumenschrift gelungen zu sein scheint, jedenfalls schweigen sich da — noch? — die großen Hypothesiker darüber aus⁴²⁵).

Hinzu kommt noch eine ganz neue Erkenntnis Levys: Der Gregorianische Choral ist gar nicht Römischen Ursprungs, sondern, irgendwann im 8. Jh. wurde einfach der Gallikanische

⁴²⁴Als Literaturhistoriker sollte man diese Stiltradition eigentlich beachten und kennen, bevor man Belustigendes in einer solchen böartigen Invektive sehen will.

⁴²⁵Das Verfahren von Pfisterer, eine ausdrücklich in Anführungszeichen — nach Erläuterung — gesetzte Qualifikation als identisch so gemeint „mißzuverstehen“, kann nur als infamer Versuch einer Diskussionsverweigerung interpretiert werden.

Choral eingesetzt und entsprechend der ja doch irgendwie aus Rom übernommene Choral „rück“ersetzt, Thesen über Thesen: *To be sure, the documents make no mention of any such change*⁴²⁶. *Yet it might be said that they are unlikely to do so, because it ran counter to regal and papal mandates*⁴²⁷ *that the Carolingian rites be Romanised. Furthermore, there are some plausible reasons for supposing that was how it happened. One is sentimental: the GALL melodies were familiar to the Frankish editors. Another is practical: choirmasters everywhere would have to memorise the new GREG-8, and for the editors that was already done ...*, hinzu kommt noch ein Verweis, daß der Altrömische Stil anders sei als der Gregorianische, ib., S. 182; ein Hinweis, dessen Beachtung durch Pfisterer man sich gewünscht hätte, auch wenn Levys Exemplifizierungen nicht gerade Hinlänglichkeit erkennen lassen.

Die nun wirklich klare Aussage Walafrieds, daß die *cantilenae vero perfectior scientia, quam iam pene tota Francia diligit*, nicht die Gallikanische ist, die *viris non minus peritissimis, also nobilissimis cantoribus* Aurelians, existiert habe, wird selbstverständlich durch derartig klare Argumentation, insbesondere einer *sentimental* Natur, als inexistent erledigt — nur, warum schreibt dann Walafrid so eindeutig, daß der Gallikanische Choral ersetzt worden sei? Hat er die Wirklichkeit aus Gründen der Anweisung von Papst und Kaiser — welchen Kaisers! — umgedreht oder bereits vergessen? Was eigentlich soll man mit derartig unbegründbaren Thesen tun, wenn man folgerichtig auch Paulus Diaconus in seinen Angabe zu Chrodegang von Metz entweder als naiv gläubigen Sentimentalisten, oder als zynischen Exekutor ideologischer Vorschriften sehen will, wenn er an bekannter Stelle schreibt, *ipsumque clerum abundanter lege Divina Romanaque imbutum cantilena, morem atque ordinem Romanae ecclesiae servare praecepit, quod usque ad id tempus in Metensi Ecclesia factum minime fuit*. Der Klerus soll also diesen Brauch — den Gallikanischen? — auch des *cantilenam servare*, also nicht vergessen; auch das eine unbrauchbare historische Angabe? Daß *cantilena* die Melodie einbeziehen dürfte, ist anzunehmen, weil sonst andere Wörter zur Verfügung stünden — nur, eines ist zu beachten: Noch für Helisachar, auf dessen merkwürdige Deutung durch Levy an anderer Stelle eingetangen wurde (wozu soll man Einwände berücksichtigen, wenn man schon alles weiß und alle anderen nur dumm sind?), ist der musikalische Bestandteil der liturgischen Lieder keiner Reflexion wert oder fähig; daß Musik auch sozusagen literarischen Rang erhält, also als Musik Gegenstand von Literatur werden kann, folgt erst durch und mit der Rezeption und Umwandlung antiker Musiktheorie

⁴²⁶Umso schlimmer für die Quellen: Das ist ja offensichtlich von vornherein ein irrelevantes methodisches Postulat, daß man nach Quellenbelegen fragt; nur, die *Sextuplex* Hss. sind nun einmal ohne Neumen überliefert — und das, obwohl sie durch klaren Bezug auf Musik eingeleitet werden, nämlich durch die Verse *Gregorius praesul ...*, die man ebensowenig für irrelevant erklären sollte wie die Literatur dazu.

⁴²⁷Daß sich Karl nach einem *papal mandat* gerichtet haben sollte, ist schon eine bemerkenswerte Behauptung; bei Pippin ging übrigens die Forderung auch nicht von Rom aus. Immerhin, Levy erkennt an, daß es solche Quellen gibt — nur, natürlich, die *nobilissimi cantores* von Aurelian haben in ihrer Faulheit Walafried ebenso wie den Kaiser zum Narren gehalten, und einfach, von allen völlig unbemerkt, ihre angestammten Melodien, wie auch, ebenso natürlich, ihre Liedtexte weitergesungen oder einfach eingebracht, natürlich, aus *sentimental* Gründen, die gerade Rom als Vorbild in der Liturgie grundsätzlich ausschließen mußten. Ob das mit den Liedtexten auch so gut geht, deren Gallikoromanigallikanisierung doch gewisse Probleme bereiten dürfte.

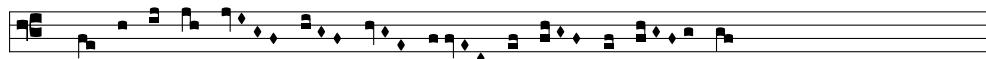
(noch für Thomas ist auch dieser Umstand kein Grund, sich speziell mit Musik, gar noch der eigenen Zeit, zu befassen; an sich, im Sinne von Augustin ist Musik theologisch philosophisches Thema, als Form jedoch nicht — trotz Guido): Das bedeutet, daß man vor Aurelian mit einer spezifischen literarischen Betrachtung von Musik auch in historischen Texten nicht rechnen kann.

Notwendig für eine solche Deutung wäre die Voraussetzung einer bewußten, nämlich gleichsam chronistischen Täuschung der Nachwelt, indem sozusagen der Vollzug der Ausmerzungen des Gallikanischen Chorals gemeldet, in Wirklichkeit aber genau das nicht getan worden wäre; eine schwer verständliche Interpretation, denn Walafriid mußte die Tatsache doch gar nicht explizit erwähnen, wer hätte ihn dazu drängen können oder sollen? Und daß die *cantores* alle anderen ebenso bewußt getäuscht hätten, niemand dies gemerkt haben sollte, fällt auch nicht ganz leicht, einfach vorauszusetzen — daß die Art der Umarbeitung des rezipierten Römischen Chorals wesentlich durch die eigene Tradition bestimmt worden sein dürfte, das ist anzunehmen, ebenso wie ein Weiterleben kompositorischer Prinzipien des eigenen Chorals: Die Rezeption kann also von vornherein oder sehr schnell zu einer sehr anderen Choralmelodik geführt haben.

Levy führt als konkreten Beweis für eine genuin Gallikanische Natur des Gregorianischen Gesangs die wegen ihrer Besonderheiten nicht unbekannt Melodie des Resp. *Collegerunt pontifices* an, ib., S. 190 f. (vgl. W. Apel, *Gregorian Chant*, S. 336, oder auch schon P. Dominicus Johner, *Wort und Ton*, S. 337, wo eine semantisch emphatische Deutung vorgetragen wird). Diese Melodie ist schon dadurch eigentümlich, daß sie sich nicht nach den Formeln der Tonart richtet; dabei wäre allerdings auch zu beachten, daß dieses Lied nicht in der üblichen Weise eines *responsorium prolixum* auftritt, sondern in liturgisch herausgehobener Stellung bzw. Funktion; es handelt sich also um eine individuelle, auch in bestimmten Merkmalen einmalige Melodie, die natürlich deshalb für den gesamten Gregorianischen Choral typisch sein muß, wenn man dieser Logik folgen soll. Andererseits muß sie in ihrer Eigenart natürlich Gallikanisch sein, seltsamerweise nicht Beneventanisch oder Mozzarabisch. Nur folgt das wirklich? Sie steht an einer individuellen Stelle. Vielleicht geht sie ja auf Iren zurück?

Warum aber ausgerechnet der Stil gerade dieser Melodie mit alternierenden Quintsprüngen und anderen Merkwürdigkeiten wie z. B. Abstiegen über eine Sept ohne den für Gregorianik häufig üblichen „oszillierenden Ausgleich“, um nur zwei Beispiele zu nennen, von Levy als offenbar typisch für (die nach ihm ja Gallikanische) Urgregorianik angesehen wird — das bleibt unerörtert: Das Beispiel ist — wenn es, was nicht bezweifelt werden muß, typisch Gallikanisch sein sollte — ein geradezu schlagendes Beispiel dafür, daß Walafrieds Zeugnis korrekt ist: Diese Melodie ist geradezu auf den ersten Blick als dezidiert nicht-Gregorianisch erkennbar, denkbar ist, daß gewisse Partien „Gregorianisiert“ sind, aber dies gilt nicht für das Ganze (natürlich hätte man sehr gerne gewußt, wie diese Melodie in der Levy Altrömischen Weise „zersungen“ worden sein könnte; nur scheint die Parallele zu fehlen, ein Zeugnis für ein totales „Zersingen“ von Greg in AR?).

Typisch für AR scheinen, wenigstens auf den ersten Blick z. B. Passagen eines „bewegten“ Rezitativs auf ... *veniant Romani, et tollant ...*:



Ne for-te ve- ni-ant Ro- ma- ni,



et tol- lant no- strum lo- cum,

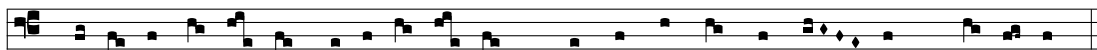
Allerdings handelt es sich nicht gerade um ein sehr einfaches Rezitativ dieser Art, eben wie es z. B. aus Offertoria in AR bekannt ist (vgl. etwa Off. *Improperium* auf *sustinui qui*); ganz Ungregorianisch ist eine solche Gestaltung übrigens auch nicht: Nach dem großen, im Vers wiederholten, Melisma, folgt die zitierte floskelhafte Rezitierung, die aber doch so gestaltet ist, daß sie z. B. Einschnitte erkennbar macht bzw. auf diese reagiert, zweimal, so daß die Floskelwiederholung nicht zu trostlos wirkt — immerhin steht sie ja in direktem Kontakt zu einer sehr bewegten melismatischen Bildung. Daß Levy hierzu eine besonders bemerkenswerte Deutung gefunden hat, sei hier nur vorläufig bemerkt, s. u.

Vergleichbare Floskelwiederholung findet man z. B.



ut u- nus mo- ri- a- tur ho mo pro po- pu- lo,

Hinsichtlich des Gesamtabschnitts, *Expedi vobis, ... et non tota gens pereat.*, hat dieser Teil die melodische Aufgabe einer Zurückführung der Tonlage von sehr hohem, bis *b* reichendem Niveau auf die Umgebung der Tonika; was auch das abschließende wesentlich beweglichere Teilstück nicht erweitert: Man hat, gegenüber dem folgenden Satz, *Ab illo ... dicentes*, vom musikalischen Aufwand zurückhaltender, eine dreiteilige Form, jeweils mit höherem musikalischen Aufwand zu Anfang und am Ende gegenüber der Mitte; diese erscheint, wie auch im Satz der Repetenda, *Ne forte ... et gentem*, jeweils hinsichtlich melodischer Beweglichkeit, also musikalischem Aufwand, stark reduziert⁴²⁸; sicher kein Merkmal der Formung eines jeweiligen ganzen Satzes, das man grundsätzlich nicht sehen sollte, ist doch schon die textliche Struktur mit mehreren vollständigen Sätzen auffällig und nicht ganz trivial zu vertonen. Dazu hat Levy ebensowenig zu sagen wie zu der bereits angesprochenen, ebenfalls merkwürdigen Folge



il- lo er- go di- e co-gi-ta- ve- runt in- ter- fi- ce- re e- um, di- cen- tes.

Diese Form, die wie schon eine andere einen Quintsprung nach unten kennt, ist klar rein musikalisch, α , α , β , wobei β nicht zufällig genau wie α beginnt, allerdings tonräumlich deut-

⁴²⁸Geradezu exemplarisch erscheint diese Struktur, die dem einfachen psalmodischen Prinzip entspricht, im Melodietyp des All. *Dies sanctificatus*, worin man die Wiederholung des Anfangssatzes für den Schlußsatz (nebst angehängter endültiger Kadenz, auch tonal disponiert!) vielleicht als Gallikanisch ansehen muß bzw. soll?

lich reduziert, schließlich folgt das große Melisma zu Anfang der Repetenda, *Ne forte veniant*. Eben diese Repetenda verwendet in der Mitte, d. h. zwischen zwei sehr weitreichenden Melismen die oben zitierte Stelle eines „bewegten“ Rezitativs — das erste, zitierte, Melisma auf *Ne forte veniant* reicht von *c* – *A*, das zweite, das absolute Schlußmelisma auf *et gentem* (nach der zitierten Passage) reicht von *b* – *C*: Sollte das kein ausreichender Grund einmal für eine besondere Gestaltung überhaupt eben des zu repetierenden Teils des Responsum sein, das damit ja klar eine eigene Formeinheit darstellt, zum anderen aber auch speziell die genannte Form eines durch zwei große Melismen umrahmten, aber nicht primitiven Rezitativs aufweist? Nur damit die Struktur klar werde, sei noch das Schlußmelisma zitiert, nach *tollant nostrum locum*, also der Gesamtschluß/Jubilus des Responsorium:



Es gibt also, wenn man überhaupt bereit ist, den Choral irgendwie auch als Musik, als Form zu bewerten, durchaus rein musikalische, ästhetische Gründe für den Komponisten, die Mitte der Repetenda so zurückhaltend, aber doch musikalisch aufwendig zu gestalten, ebenso wie er den Versschluß so deutlich, eben als α , α , β -Form gestaltet hat, und zwar durch die Identität des davor beginnenden Melismas *Ab illo ergo die ...*, in einer deutlichen Korrespondenz zu eben der Repetenda: Versschluß und Repetenda sind deutlich geformt, und durch „Zitat“ des jeweiligen Anfangsmelismas aufeinander bezogen, sie sind dies aber auch durch die klare Formdisposition — wenn man wie gesagt, den Choral als Form akzeptiert, als Musik, die auch das Mittel der „Symmetrie“ einsetzen kann.

Bemerkenswert sind auch die zahlreichen Floskelwiederholungen, wie z. B. die Gestaltung des Anfangs, die Wiederholung von Teilen davon auf *phariasei concilium* oder *signa facit*; angesichts der Beliebigkeit des Auftretens solcher Floskeln, d. h. der Zufälligkeit ihres Wiederauftretens ist es nicht ganz leicht in typisch Gregorianischer Weise hier von „Motiven“ zu sprechen; dies gilt wie gezeigt aber nicht für die Wiederholung eines auffälligen Melodiezugs am Schluß des Versus auf *illo ergo die — cogitaverunt*, worin höchstens fanatische SemantikerInnen tiefe theologische Bezüge entdecken könnten. Also läßt auch die von Apel wie dem Leser der Noten bemerkte bzw. zu bemerkende Identität zwischen dem Responsum auf *Ne forte veniant* und dem Versteil *Ab illo ergo* eine sinnvolle, und auch nicht unübliche formale Planung hinsichtlich der Relation von Vers und Repetenda erkennen.

Trotz solcher, gelegentlichen klaren Formung durch „Motive“ oder eine Gesamtdisposition von (musikalischen) Sätzen und der Korrespondenz zueinander, ist zu den Offertorien von Greg stilistisch keine solche Nähe herzustellen, daß man dieses Resp. stilistisch in bestimmten Merkmalen nicht als von Greg grundsätzlich unterschieden ansehen müßte, denn Kadenzformeln wie *F̄GabaGa aG*, im Off. *Benedictus sit* auf *quoque* entsprechen zwar Wendungen wie *GabaG aG* im betrachteten Resp., nur handelt es sich hier eben um Schlußfloskeln, die jederzeit eingefügt werden sein können. So sind auch nicht notwendig nur initiale Aufstiege der Art (Quilisma unterstrichen) *DEFG* für das ganze Repertoire von Greg typisch, wogegen das Auftreten von *B* nicht ganz üblich ist. Besonders auffällig, vor allem in Hinblick auf die Offer-

torien (von Greg) ist auch die Seltenheit des Auftretens von melismatischen Tonrepetitionen in dem angesprochenen Resp. *Collegerunt*.

Es besteht also von da nicht der geringste Grund, den Gregorianischen Choral nicht als bewußte Umgestaltung einer Fassung Römischer Melodien anzusehen, die in den überlieferten Altrömischen Melodien zumindest eine Parallele haben, die Melodien der alten römischen Liturgie tendenziell näher stehen könnte als den Gregorianischen Melodien. Übrigens sollte man vielleicht doch ein wenig vorsichtig sein, ehe man nicht geläufige Melodiegestaltungen einfach als satirisch o. ä. charakterisiert, um einen musikalisch nicht verstandenen oder unverständlichen Sachverhalt, hier die Form, dann doch, irgendwie erklären zu können: Daß in einer liturgischen, zum Gebrauch *in conspectu angelorum* bestimmten Melodie, *the Frankish composer-editors ridicule the scrolling style that the Roman musicians meant to impose*, ib., S. 190 f., ist so auffällig und unwahrscheinlich⁴²⁹, daß Levys Verzicht auf die Aufstellung von Alternativen nur durch die Selbstverständlichkeit der anachronistischen eigenen Erfahrung mit Musik erklärbar ist: In der genannten Melodie findet sich wie oben zitiert und beschrieben auf den Silben *veniant Romani et tollant* die gleiche Floskel, was sich sonst in der Melodie nicht findet. Der Kenner erinnert sich hier eben an die Form des „bewegten“ Rezitativs, das statt der Tonwiederholung eben die gleiche Floskel wiederholt⁴³⁰, was hier zur leichteren Einschätzung der Deutung Levys nochmals, gegliedert, zitiert sei:



Der angebliche fränkische kompositorische Satiriker läßt also signifikant mit *nostrum* nicht eine typische Unterbrechung, sondern einen neuen, wohl den Gallikanischen, Stil einsetzen — dies muß er ja nach Levys Deutung, um den Scherz auffallen zu lassen —, um dann sofort wieder in die Floskel zu gelangen, womit er sich selbst sehr schmeichelhaft (?) mit den Hohenpriestern und Pharisäern gleichsetzt; dies jedenfalls wäre die zwingende Logik der recht anachronistisch anmutenden semantischen Deutung, denn *nostrum* ist dann zwar wohl wieder Fränkischen Stils, *locum* dann aber doch wieder Römischer *scrolling style*; ist das nicht doch ein wenig zuviel vom Leser an Gläubigkeit gegenüber klar anachronistischer Deutung des schließlich, es sei wiederholt, liturgischen Gesangs der Römischen Kirche, und das noch zum Psalmsonntag, verlangt? Aber, immerhin ist damit bewiesen, was man so musikwissenschaftlichen Beweis nennt, daß die Gregorianik, für die das betrachtete Responsorium so ungewöhnlich ist, sich in eben diesem Resp. klar der — Gallikanisch oder nach Levy gesehen — Absonderlichkeit des Stils von AR bewußt ist, d. h. wieder, daß Greg Gallikanisch und nicht Römisch sein kann; ein Gedankengang, der aus Levys Ansatz folgen muß, aber doch im Sinne wissenschaftlicher Logik nicht gerade leicht verständlich, ja vielleicht sogar unverständlich erscheint.

⁴²⁹Daß es derartige semantische Mittel im Choral gegeben haben soll, wäre doch erst einmal grundsätzlich nachzuweisen; Johner erkennt z. B. in den Quintsprünge der Pharisäer etc. auf *Quid facimus* den Ausdruck der totalen Ratlosigkeit — was bei musikalischen Schwierigkeiten nicht alles an Deutungen möglich ist!

⁴³⁰Ein einfaches Gregorianisches Beispiel findet sich im Tractus *Qui habitat auf refugium meum Deus*; dieses Beispiel kann als Maßstab dienen.

Levy unterläßt es weiter, im Altrömischen Repertoire echte Parallelen für die angeblich satirische „Zitierung“ des Stils von AR an dieser Stelle aufzuweisen. Einfach von *scrolling style* zu sprechen, dürfte doch etwas dürftig sein. Woher weiß man, daß die auffällige Veränderung des Stils nicht damit zu tun hat, daß hier ein Eigenname erscheint, nämlich *Romani*, als deren Nachfolger sich übrigens die Franken in der *translatio imperii* wie *studii* fühlten, oder daß hier Stilmischungen, Einschübe oder dergleichen vorliegen. Warum sollte nicht gerade der Gallikanische Stil solche Hervorhebungsmöglichkeiten im Sinne der *nomina sacra* gekannt haben — wenn man unbedingt eine semantische Deutung haben wollte, die dann aber wenigstens ansatzweise zeitgenössisch, nämlich in der Ausstattung von Textniederschriften begegnet, wobei Verf. eine solche Deutung keineswegs für sinnvoll oder angebracht hält; es geht hier nur darum, auf die notwendige historische Adäquatheit zu verweisen! Warum sollte eigentlich die Wiederholung im Gregorianischen, nach Levy also Gallikanischen Choral im Int. *Miserere mihi Domine, quoniam ... conculcavit* (AR hat hier nur einfache Rezitation) oder die Bildungen auf *quoniam* bzw. die Sequenz auf *tota die bellans* so grundsätzlich andersartig sein als Levys Beispiel einer angeblich satirischen Kompositionsweise im Choral? Ein typisch Gallikanisches Musikverständnis? Warum sollte man denn nicht von Komponist sprechen, denn irgendjemand muß doch wohl die Melodie erfunden haben, irgendwie so aus der Tiefe der Konvention einer *chant community* herausgequollen, etwa als kollektiver Herzenserguß, ist die Entstehung dieser Form nicht gerade einfach vorzustellen. Und da würde man doch vielleicht etwas zu viel vom Komponisten verlangen, wenn er ausgerechnet die heidnischen Römer um Pontius Pilatus, also klare Heiden mit den Sängern der Römischen Kirche gleichgestellt hätte, nur um irgendeine satirische Einstellung äußern zu können, so daß nach der *lectio Epistolae* ein Schmunzeln oder Lachen der *cantores* bzw. der *schola cantorum* einsetzen konnte!

Führt man Levys Vorstellung satirischer Kompositionsweise weiter, sucht also für alle melodischen Auffälligkeiten eventuelle semantische Bezüge, würde man zu merkwürdigen Interpretationen geradezu gezwungen: Einmalig ist doch die Häufung von Quintsprüngen an der Stelle, an der die *collecti pontifices et pharisaei* zu sprechen beginnen, *Quid facimus*. Nun, man würde der alten Kirche der Zeit der Entstehung dieser Melodie kaum einen falschen Vorwurf machen, wenn man von einer gewissen Abneigung gegenüber diesen *pharisaei pontificesque* sprechen würde. Wenn dann eine derart auffällige Kompositionsweise einsetzt, wie man sie im genannten Resp. findet:



Quid fa- ci- mus,

Dann könnte man ebenfalls an Satire denken wollen — wenn man derartige anachronistische Fehldeutung unbedingt durchhalten wollte⁴³¹.

⁴³¹Und es wird doch wohl niemand die Behauptung aufstellen wollen, daß der Anfang mit seinen „Oktavläufen“ etwa in ganz barocker Weise das *Zusammenlaufen* der *pharisaei et pontifices* aus allen Richtungen — in der Melik gibt es hier nun einmal nicht mehr als zwei — habe musikalisch malen oder deuten wollen (einen vergleichbar schnellen Aufstieg über eine Non findet man auch im

Sinnvoller erscheint es daher, zunächst einmal nach dem musikalischen Kontext zu fragen, und da findet man, daß hier ja ein neuer, durch wörtliche Rede beachtenswerter syntaktischer und semantischer Einschnitt auftritt, also ein neuer Satz beginnt: Könnte es nicht möglich sein, daß der Komponist hier, durchaus originell, einmal zu Beginn des Responsum mit einem sehr auffälligen, eben nicht nur Oktavläufe (aufgeteilt in einen diatonischen Quint- und einen Quartaufstieg bzw. zwei verschränkte Quintgänge nach oben — Quilisma unterstrichen —: $\Gamma \underline{A}H\underline{C}DC — \underline{D}E\underline{F}G$), sondern auch dezidierte „Symmetrie“ verwendenden Melisma auf das „Problem“ des Anfangens reagiert hat, und daß er auch hier, bei einem neuen, sozusagen ganz neuen Satz ebenfalls eine musikalisch besondere Heraushebung komponiert hat; das tut er dann nicht mit dem nun schon angewandten Mittel des großen Melismas, sondern dadurch, den neu erreichten Höchstton besonders auffällig herauszuheben. Daß der Komponist auf formale Mittel solcher Art großen Wert legt, dürfte auch der in der vorangehenden Anmerkung angemerkte (eine bewußte Assonanz) Schluß„reim“ auf *facit* belegen⁴³² — warum soll oder darf eigentlich die Zeit nicht in autonom musikalischen Formkriterien gedacht haben, insbesondere wenn der einzige Ausweg des Deuters, der gerade mit der musikalischen Form Probleme hat, die semantische Deutung, zu stark anachronistische und auch statistisch nicht nachweisbare Züge trägt?

Daß Levys äußerst selektive Literaturwahrnehmung vorgebrachte Gründe gegen eine frühe Rezeption des Gregorianischen Chorals in Benevent nicht beachtet, entspricht seiner Methode, die Überlieferungszeiten der notierten Musik lieber unbeachtet zu lassen: Angebliche Übereinstimmungen von Offertorialmelodien zwischen der Gregorianischen Fassung und der Mozzarabischen, einer für Levy offenbar zweifelsfrei lesbaren „Version“, führen dann einfach zur Datierung dieser Melodien auf die Zeit wohl vor der arabischen Invasion also vor 711, ohne Existenz einer Notenschrift, die viel später nach Spanien gelangt ist; eine doch wohl so mutige Annahme, daß hier eine weitere Erörterung, sorgfältiger Ausschluß anderer Möglichkeiten und Überprüfungen eigentlich zu erwarten wäre — wenn schon die Notation aus dem Frankenreich abgeleitet werden dürfte, warum, wenn man die Behauptung eines direkten Zusammenhangs spanischer und Gregorianischer Offertorienmelodien wirklich ernstnehmen wollte, dürften dann nicht auch Gregorianische Melodien Einfluß genommen haben? Eine Existenz mozzarabischer Notation vor den genuin fränkischen Quellen jedenfalls hat Levy nicht vorgelegt — ist das alles irrelevant; da sind eben die Quellen verlorengegangen, die Neumen um 700? Daß hier eine Vielzahl anderer Möglichkeiten der Erklärung zu erörtern

Grad. *Adiutor* in im Vers auf *patientia pauperum*, was sicher, wie auch das Auftreten des absoluten Höchsttons im Interpunktionsmelisma auf *Quoniam non*, für SemantikerInnen viele Möglichkeiten der Deutung bietet. AR hat eine umfangsmäßige Parallele nur zum Melisma auf *non*).

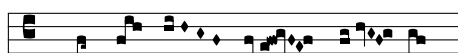
Aber, man weiß ja nie; nur scheint selbst von Basel, etwa aus der gerade zur Problematik Gregorianischer Semantik so fruchtbaren Feder von W. Arlt, keine solche Deutung vorgelegt worden zu sein. Eine solche Deutung stellte auch deshalb gewisse Probleme, weil zum Abschluß des folgenden Teils *Quid ... multa signa facit* sozusagen eine formale Reminiszenz an diesen Anfang zu finden ist, die als theologisch interpretierbarer musikalischer „Reim“ immerhin bisherigen DeuterInnen entgangen zu sein scheint.

⁴³²Vielleicht ein textgezeugter musikalischer „Reim“ ist die Entsprechung von *et dicebant* im Responsum zu *prophetavit dicens* im Vers. Sollte das alles Gallikanisch sein? AR kennt aber auch solche musikalischen, textbezogenen „Reime“.

wäre, daß aber vor allem die Gleichsetzung einer späten Notation mit den Melodien aus einer Zeit, in der keinerlei Notation bestand, also der völlige Ausschluß von mehrfachen Überarbeitungen bis zur Notation, einschließlich Einflüssen von verschiedenen Seiten, ist ein methodisch inadäquates Vorgehen. Die Verwendung rein liturgiehistorischer Argumentation zur Deutung rein melodischer Erscheinungen und Zusammenhänge ist ebenfalls inakzeptabel, zumal Levy Alternativen nicht bedenkt: Die mozzarabische Notation jedenfalls kann nicht einfach als Zeuge für eine Zeit lange vor Erfindung eben dieser Neumenschrift herangezogen werden.

Gerade bei Offertorien wie dem berühmten *Vir erat* sind die Unterschiede zwischen Gregorianischer und Altrömischer Fassung was die festen, ja mit Wiederholungen arbeitenden Formen der Gregorianischen anbelangt, so auffallend, daß eine Rezeption mit entsprechenden „Entformungen“ zumindest hochgradig nicht trivial auf eine vage Annahme improvisatorischer Praxis zurückzuführen wäre, Levy bemerkt ja selbst ... *the Frankish offertories ... Their distinctive melodic contours made them quite memorable*, ib., S. 183: Aber was macht die altrömische Fassung daraus? Wer etwa die *melodic contour* auf *quoniam, quoniam, quoniam* im 4. Vers des Off. *Vir erat* so verändert hat, wie in der Altrömischen Fassung an gleicher Stelle, der kann kaum improvisatorisch „zersungen“ haben, sondern muß, wenn er rezipiert, neu komponiert oder kompositorisch entstellt haben, in einer — von Gregorianischem Stil her gesehen — merkwürdigen Ästhetik, was auch für zahlreiche andere Stellen dieses Off. gilt — z. B. wäre eine Übernahme der Textwiederholungen zu erwarten, aber auch da geschieht dies nicht, alles nur wegen des Zersingens? Daß auch der „improvisatorischste“ Sänger ausgerechnet die markante Stelle auf *calamitas*, in Greg auf *quae* auch noch ebenso markant wiederholt, trotz ihrer geradezu typisch Altrömischen Wiederholungsstruktur — jedenfalls nach Levyscher Vorstellung — überhaupt nicht aufgenommen haben sollte, wäre angesichts der Einprägsamkeit der Wendung zumindest erklärungsbedürftig, wenn man denn von einer direkten Abhängigkeit der erhaltenen Altrömischen Fassung von der Gregorianischen ausgehen will, wie dies auch Pfisterer beweisen will bzw. nach seiner Selbsteinschätzung natürlich endgültig bewiesen hat bzw. bewiesen haben will.

Adäquat erschiene dagegen vielleicht noch die Vorstellung eines Zersingens bei der Schlußwendung, *ut videat bona*; hier könnte etwas wie eine den eigentlichen Sinn zerstörende „Verwilderung“ konstatiert werden (auf dieses Offertorium wird auch an anderer Stelle kurz eingegangen, s. den Index), also Levys These aus rein musikalischen Gründen beigestimmt werden, denn diese These könnte hier als eine einigermaßen plausible Erklärung für die Unterschiede akzeptiert werden — wenn man auf die Frage nach möglichen alternativen Erklärungen denn verzichten will:



ut vi- de- at bo- na,



ut vi-de-at bo-na, ut vi-de-at bo-na, ut vi-de-at bo- na,



ut vi-de-at bo-na, ut vi-de-at bo-na, ut vi-de-at



bo- na

Man beachte übrigens die Sequenz in der letzten, Schluß-Zeile, die genau mit dem Schluß des ersten *videat bona* korrespondiert, eine auch tonale Beziehung, die ohne jede Entsprechung in AR ist (das „dafür“ mit der Disposition von Greg nicht zusammenstimmende „Reime“ zwischen dem ersten, normalen, Schluß und den folgenden Wiederholungen kennt, s. u.)! Die gemeinte Form der Gregorianischen Version ist klar: Zunächst wird mit einer vollen Kadenz „normal“ geschlossen — das 1. Auftreten von *ut videat bona*, daran schließt sich eine zweiteilige Großform aus eindeutig aufeinander bezogenen Einzelteilen, sogar auf verschiedenen Hierarchieebenen der Form, an, deren beide Teile wieder aus drei *neumae* im Sinne Guidos bestehen: Nach einer eigentlichen Kadenz folgt ein rein musikalisch bestimmter Abschnitt, eine Art Jubilus, der aber der musikalischen Form entsprechend durch Textwiederholung textiert oder gegliedert wird; ein Vorgehen, das mit der silbischen Textierung von Melismen in der mittelbyzantinischen Notation vergleichbar sein könnte, nur daß hier eine normale Vertonung vorliegt, in der nur auffällt, daß der Text wiederholt wird.

Die Altrömische Fassung läßt nun ebenfalls Ansätze zu einer — oder eben zu Rudimenten von einer — solchen Form erkennen, wenn sie einmal auch die normale Schlußwendung kennt, nach der erst die eigentlichen musikalisch motivierten Wiederholungen einsetzen: Zwei Abschnitte mit rezitativischem und noch darüber identischem Anfang auf der Tonika finden sich auch dort, allerdings wird hier schon der zweite Abschnitt musikalisch ausgeweitet. Danach könnte man von einer Art Verwilderung der Gregorianischen Fassung sprechen: Tatsächlich könnte der Gegensatz der klaren Gestaltung dieser Fassung gegenüber der musikalisch zwar durchaus verwandten — z. B. wäre noch die Ambituserweiterung zu nennen —, aber doch eher zufällig-improvisatorischen Altrömischen Version Levys Bewertung bestätigen, daß hier ein Zersingen der Gregorianischen Fassung vorliegen könnte, denn musikalisch sind die Wiederholungen hier an keiner Stelle begründet; nur, ist eine solche Sinnentstellung einer klaren Disposition wirklich vorstellbar nur durch „Zersingen“?

In der Gregorianischen Fassung sind Stellen dieser Art musikalisch begründet und zwar in jedem Fall, nicht nur an dieser Stelle. Weil aber Wiederholungen auch in anderen Versionen von Offertorien in AR, also wohl auch in einer gemeinsamen „Urform“, auftreten, ist natürlich nicht auszuschließen, daß erst die fränkische Version so systematisch geformt worden sein mag, daß also ursprünglich allein einer virtuosen Darbietung dienende Eingriffe in den Text, wie sie Textwiederholungen darstellen, um mehr Abschnitte zu erhalten, in der fränkischen Umformung bewußt musikalischen Sinn erhalten haben — was wiederum wertungsmäßige Fragen aufwerfen würde (Verselbständigung der Musik, was nach Augustin Sünde sein muß; hier sogar von der Komposition, nicht nur vom Hörer her). Von der musika-

lischen Form her gesehen scheint hier tatsächlich die These Levys die Relation am besten zu erklären zu können, aber, wie gesagt, es ist auch nicht ausgeschlossen, daß die Gregorianische Fassung durchweg musikalisch sinnvolle redigierend sekundär eingreifende Formung leistet, was ja auch für die Ökonomie im Auftreten ambitusmäßig extremer Töne gilt, die somit zu einem als solches herausgestellten Ereignis werden, wogegen die Altrömische Fassung hier wesentlich „verschwenderischer“ erscheint, was schon die wenigen, in der vorliegenden Arbeit besprochenen Beispiele belegen können.

So lautet die Schlußbildungen des letzten Verses des Off. *Vir erat* in der Altrömischen Fassung:

Ut vi- de- at bo- na

Ut vi-de-at bo- na Ut vi-de-am bo- nam

Ut vi-de-am bo- nam Ut vi-de-am bon- na

Ut vi-de-am bo- na

Ut vi-de-am bon- na Ut vi-de-am bo- na

Ut vi-de-am bo- na

Als Form läßt sich hier also S , α , $\hat{\alpha}$, $\check{\alpha}$, α^t , $\hat{\alpha}^t$, $\check{\alpha}$, α^t , $\hat{\alpha}$ notieren, wobei $S = \mathbf{wz}$ zu gliedern ist, $\alpha = \mathbf{xy}$, $\hat{\alpha} = \mathbf{xyz}$, und die Formen α^t etc. als transponierte Versionen der gleichen Melodie erscheinen (S ist die eigentliche Abschlußmelodie). Die klare Gliederung der Gregorianischen Melodie fehlt, auch die Reduktion musikalischen Aufwands in den jeweils ersten beiden Gliedern wird aufgehoben, einmal durch die Ornamentierung des Rezitativ auf *-at bo-*, zum anderen durch die Steigerung des musikalischen Aufwands schon in der 1. Wiederholung, $\hat{\alpha}$. Sinnwidrig ist auch die Wiederholung des Aufstiegs zur transponierten Wiederholung. Auch der „Verzicht“ auf den Effekt, daß der letzte Teil, der den Abstieg bringt, den höchsten Ton aufweist, in der Altrömischen gegenüber der Gregorianischen Fassung ist als ästhetischer Mangel anzusehen. Man könnte also die Wiederholung von $\check{\alpha}$, α^t und den folgenden Schlußteil als eine Art ästhetisches Mißverständnis zugunsten noch größerer Ausdehnung ansehen.

Demgegenüber steht eine gewisse Armseligkeit der melodischen Erfindung, die sich weitgehen als Umspielung charakterisieren läßt. Hier von einem „Zersingen“ zu sprechen läge also nicht fern, zumal die Disposition, insbesondere das Mittel der Transposition in beiden Versionen identisch ist.

Das Prinzip der Wiederholung von *quoniam* — identischer Anfang, tonräumlich daran „meßbarer“ Aufstieg des jeweiligen Schlußteils — erscheint in gleicher Weise in der Altrömischen Fassung (abgesehen von der stilistischen Unterschiedlichkeit der diatonisch skalischen Ausfüllung aller Sprünge der Gregorianischen Fassung in der Altrömischen sowie der üblichen ornamentalen Erweiterung der Gregorianischen Melodik durch mindestens eine Sekund nach oben). Was jedoch auf *calamitas* in AR gesungen wird, kann nicht „mehr“ durch Zersingen, sondern als völlig anders beschrieben werden: Wäre es nicht möglich, daß in gewissen Zügen Greg hier einer Urfassung näher kommt als AR, das dann tatsächlich bestimmte Stellen, in welcher Weise auch immer der Vorgabe entsprechend, „überornamentiert“ haben könnte? Es muß doch nicht eine absolute Relation gegeben haben, nur weil AR sich in sehr vielen, vielleicht den meisten Fällen plausibel als einer Urfassung näherstehend als Greg interpretieren läßt.

Abgesehen von diesen Hinweisen auf die Möglichkeit auch der Einführung ästhetischer Wertungskriterien wäre, um einen weiteren Gesichtspunkt einzubringen, natürlich auch zu fragen, ob und wieweit die lesbar überlieferte Gestalt der Gregorianischen Fassung auch durch die ja nur im Frankenreich geleistete theoretische Arbeit bestimmt sein könnte. Hier liegt eine wesentliche Verbindung des angesprochenen Problems mit der Frage der vorliegenden Arbeit auch nach Art und Folgen der Rezeption antiker Musiktheorie. Wollte man einen solchen Einfluß voraussetzen bzw. als möglichen Grund unter anderen für die besondere Form der Gregorianik einführen, müßte man Veränderungen am Repertoire noch in die Zeit um oder wenigstens bis 900 annehmen, denn erst mit Hucbald ist ja die Rezeption und die Formulierung der *finalis*-Lehre geleistet. Daß solche sozusagen theoretischen Gründe des Unterschieds beider Fassungen sicher nicht ausreichen, den Grad des Unterschieds zu begründen, ergeben schon die gegebenen Hinweise: Ohne ästhetische Begründungen ist das Problem nicht anzugehen, zu lösen sein wird es wohl nie. Und da wird der Unterschied zwischen Gregorianischer und Altrömischer Fassung bei Voraussetzung der These von Levy und der hier identischen von Pfisterer unerklärlich: Wie kann so klare Disposition in einer derartigen Weise sinnlos „zersungen“ werden, wenn die Gregorianische Form die direkte Vorgabe der Altrömischen gewesen sein sollte. Wie wäre es mit der Annahme einer anderen These: Es gibt eine gemeinsame Vorform, die in beiden Versionen, die durchaus auch, und sogar in Einzelmelodien gegenseitige Verbindungen gehabt haben können, in verschiedener Weise interpretiert worden ist: Die Angaben zu einer Rezeption des römischen Ritus nebst seiner Melodien — und daß diese von Walafried überhaupt erwähnt werden, ist keineswegs trivial, sondern ein Zeichen der neuen Denkmöglichkeit nur im Frankenreich — sind zu klar, um einfach ignoriert werden zu können.

Die Plausibilität der These Levys erscheint aber weniger überzeugend, wenn man die so markante Melodiekontour — auch nach Levy — des Off. *Sanctificavit Moyses* betrachtet:

Wer da fähig gewesen sein sollte, ausgerechnet die Melismen auf *ascendit* und *descendit* einfach auszulassen und sie „stattdessen“ syllabisch zu setzen (hier hätte Arlt sicher Tonmalerei gefunden), der kann von Musik nichts verstehen. „Umgekehrt“, also „von Rom nach Metz“, jedenfalls erscheint gerade hier eine Umarbeitung im Sinne der deutlicheren, markanteren Melodiekontur doch wohl eher wahrscheinlich, wenn natürlich auch nie endgültig beweisbar; die Voraussetzung eines beiden Fassungen gemeinsamen Vorgängers erscheint hier plausibler⁴³³

Zu fragen wäre übrigens vor genereller Feststellung eines *scrolling style* der Altrömischen Fassung⁴³⁴, ob die Notationen äquivalent sind: Die Notation wurde ersichtlich nicht in Rom erfunden, aber wohl auch nicht im (dann) muslimisch besetzten Spanien des hl. Isidor, der die Off. von Greg so gut gekannt haben muß (?), sondern als Mittel aus dem Norden übernommen, und zwar wohl von vornherein als Liniennotation. Damit aber ist zu fragen, ob hinsichtlich der rhythmischen Wertigkeit der jeweils notierten Töne beide Notierungen gleichartig handeln, d. h. ob vielleicht die Altrömische Fassung wesentlich mehr ornamentale, rhythmisch nebensächliche Töne mitnotiert, dann aber zwangsläufig äquivalent, als im Norden: Die ursprüngliche Notation in Neumengruppen könnte andere Wurzeln haben, also etwa gewisse ornamentale „Zusätze“ gar nicht beachtet haben. Zu beachten ist, daß eine Entscheidung des heutigen Lesers der Notation über eine Differenzierung nach rhythmisch wesentlichen und „nebensächlichen“ Tönen kaum endgültig durchzuführen ist. Hier gibt es unüberwindbare Probleme, die auch entsprechende Formelvergleiche, gerade in der Altrömischen Fassung, allein nach Tönen problematisch sein läßt: Festgestellte und als Beweis für *oral tradition* angeführte Varianten könnten ja Unterschiede auf einer eher rein ornamentalen Ebene sein; dies sei aber nur als Hinweis auf mögliche Probleme erwähnt! Im Allgemeinen scheint ein Vergleich der Fassungen auch nach Tönen durchaus sinnvoll zu sein.

Und schließlich bleibt die Frage: Warum überhaupt eine Übernahme der Gregorianischen, Fränkischen, nach Levy auch noch Gallikanischen Fassung nach Rom, wenn man dort so improvisatorisch vorgeht? Stäbleins Meinung, daß beide Fassungen in Rom gesungen wurden, war auch vor allem liturgisch begründet, und wird neuerdings wieder durch Pfisterer mit entsprechenden, nicht musikhistorischen Gründen als unhaltbar charakterisiert. Angesichts solcher von Levy unbeachtet gelassener Probleme und vor allem der Quellenaussage wegen kann man also sehr gut auf dem geläufigen Geschichtsbild — eventuell! — mit der kleinen Retusche der späten Aussagen hinsichtlich einer erneuten Rezeption aus Rom unter dem Kaiser weiterhin basieren. Für die rein liturgische Argumentation gibt es Alternativen, die hier nicht auch noch durchzuführen sind.

Rein musikalisch gesehen erscheint natürlich die These von Levy (die, partiell, auch mit der ältesten der vorliegenden Erklärungen der Relation von AR zu Greg übereinstimmen

⁴³³Ob man so weit gehen kann, wie dies T. Bailey, *The Ambrosian Cantus*, Ottawa 1987, S. 48, vorschlägt, daß man eine gemeinsame Art von *Vetus cantus* der lateinischen Kirchen wenigstens in Italien voraussetzen kann, ist erörterungswürdig. Musikalische wie liturgische Verwandtschaften müssen entsprechend nachgewiesen werden; als Hypothesenansatz erscheint dieser Vorschlag aber brauchbar.

⁴³⁴Womit wohl die skalisch diatonische Kleinräumigkeit der melismatischen Bewegung, also die Häufung von diatonischen Schritten bzw. Sprungausfüllungen gemeint ist.

dürfte) sinnvoll: Die deutliche Nähe der Altrömischen Melodien wenigstens konturmäßig und auch hinsichtlich der Lokalisierung von Melismen zur Gregorianischen, deren klare Form, z. B. in der Ökonomie der Extremtöne und ihrer Funktion als Höhepunkte u. ä. gegenüber der ornamentalen, oft schrittmäßigen Ausfüllung von tonräumlichen Bewegungsverläufen wären am leichtesten als, dann allerdings wie oben genannte Beispiele zeigen sehr weitgehendes improvisatorisches „Zersingen“ der Gregorianischen Fassung zu verstehen; man hätte dann ein Beispiel dafür, was aus einer Vorgabe in dezidiert improvisatorischer Ausführung werden kann. Eine solche Revision der dominanten Interpretation würde natürlich nichts an den literarischen Fakten ändern, zu verändern wäre die Lokalisierung der Altrömischen Fassung: Diese könnte dann nicht als, wenn auch späte Variante einer nun nicht mehr greifbaren urrömischen Fassung bewertet werden. So angenehm musikalisch gesehen eine solche Bewertung auch wäre, es fehlt die Erklärungsmöglichkeit, wie die Gregorianische Fassung überhaupt erst nach Rom gelangt sein könnte, wie eine solche Übernahme zu der noch Notker — oder einem Gewährsmann — geläufigen Verschiedenheit zwischen Gregorianischer und Römischer Version hätte führen können, da dann zum Zersingen kaum Zeit geblieben wäre, und schließlich, wann und warum und schließlich wie denn eigentlich überhaupt ein solcher „Verwilderungsprozess“ hätte einsetzen können, der in Vielem, wie oben angesprochen, eine geradezu absurde Unmusikalität der „Zersänger“ in Rom als zentrale Hypothese voraussetzen lassen müßte: Man kann nicht alle Unterschiede als „Zersingen“ erklären wollen, wofür übrigens rationale Kriterien auch von Levy nicht vorgelegt werden. Man müßte dann hypothetisch eine Einführung eines fränkischen, Gregorianischen Chorals in Rom zur Zeit Karls d. Gr. ansetzen, der sogleich in eine völlig andere Situation gekommen einem Zersingungsprozeß unterworfen worden sein müßte. Evident sind diese Hypothesen nicht leicht zu beweisen — so angenehm rein musikalisch gesehen auch eine solcher Erklärung der Relation von Gregorianischem und Altrömischem Gesang jedem (auf den ersten Blick!) erscheinen muß, der die Melodien ästhetisch bewertend vergleicht.

Vor allem fällt aber in vielen Fällen die Hinnahme einer so weitgehenden Aufhebung der klaren Gregorianischen Kompositionsweise durch Zersingen schwer; ein solches Konzept, das wie gesagt historisch nicht gedeckt wird — auf Pfisterers Vorstellungen wird an anderer Stelle eingegangen —, ist rein musikalisch völlig unverständlich; gerade die „motivische“ Regelmäßigkeit des Offertorium *Vir erat* in der Gregorianischen und ihre „Entstellung“ in der Altrömischen ist als genetische Abhängigkeit schwer erklärbar. Es scheint daher sinnvoller, zunächst einmal strikt auf die Form der Musik beschränkt, nach Klassifikationsmöglichkeiten der jeweiligen Besonderheiten und der, im Falle der Vergleichbarkeit, Unterschiede und Gleichheiten zu fragen, als sofort die Frage der genetischen Relation als erste Frage zu formulieren. Auch Pfisterer liefert hierfür keine Mittel.

Als zu berücksichtigendes Problem, das jedoch nur in Zusammenhang mit der Bedeutung für die Geschichte der Choralüberlieferung zu sehen ist, erweist sich die Frage nach der Ausdrucksfähigkeit der betreffenden literarischen Quellen, nach deren Fähigkeit, überhaupt zu Musik mehr zu sagen als topisch traditionelle Kennzeichnungen, ja überhaupt, Musik als Objekt eigenständiger, benennbarer Merkmale, als Form literarisch formulieren zu können. Der

zelotische Diakon in seiner Invektive gegen die Gesangskunst der fränkischen Sänger (in der Gregorsvita) kann dies nicht, er kann über musikalische Struktur und Form nichts sagen; auch ein deutlicher Hinweis darauf, daß das Bemühen um die liturgische Musik als Musik zunächst nur im Frankenreich möglich war. Daß damit aber in Rom keine eigene Melodie existiert haben könne, ist ersichtlich keine brauchbare Annahme. Und daß der Altrömische Choral im Frankenreich nur keine weite Verbreitung gehabt haben dürfte, also vom Gregorianisch Gallikanischen Gesang „dominiert“ worden sein müsse, wie, nach der beliebten Hypothese der genuin Beneventanische vom Gregorianischen Choral erscheint auch nicht gerade als sinnvolle Arbeitshypothese, denn notiert worden sind ja ausschließlich Gregorianische Melodien, Metz hat aber sehr früh eine Notation gekannt, warum dann nicht auch für ein angeblich im Frankenreich hypothetisch „kümmerndes“ Ur-AR.

In jedem Fall aber sind die literarischen Quellen eindeutig in ihrer gemeinsamen — sicher partiell von einander abhängigen — Aussage, daß das Frankenreich den Choral aus Rom übernommen hat; und die Forderung nach Übereinstimmung der Liturgie im Reich weist ebenfalls nicht darauf hin, daß Karl, vielleicht zu seiner Krönung?, vom Papst verlangt habe, jetzt nun auch die Gallikanische Fassung einzuführen — soll denn Walahfried verrückt gewesen sein?

So hübsch also Levys semantische Deutung auch ist, seine gegen alle historische Überlieferung aufgestellte Deutung von AR als direkter Abkömmling von Greg ist auch rein musikalisch gesehen unverständlich. Und wenn choralische Semantik eine Eigenart der Gallikanischen Melodien, die schon vor 711 auf Spanien Einfluß ausgeübt haben müssen, wenn man Levy folgen will, sein sollte, dann erscheint dies als wissenschaftliche These nicht gerade leicht zu fassen; aber, immerhin, zur Haasschen Semantik von Floskeln für zweisilbige Pronominalformen paßte sicher auch eine, sicher *faszinierende* Idee einer Deutung von Gregorianischen Melodien als Scherz, Satire oder gar Ironie! Vielleicht sollte man das alles nicht so eng sehen. Auf die neuesten Thesen, einschließlich der so wichtigen Beneventanischen Ursprünglichkeit von Greg⁴³⁵, wird von Verf. in der notwendigen Ausführlichkeit einer Bewertung von Pfisterers, von diesem selbst offenbar als endgültig verstandenen These an anderer Stelle eingegangen; hier war vor allem Levys neue semantische These anzusprechen; eine solche ist übrigens auch für ein Verständnis der Form des Off. *Vir erat* nicht notwendig.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß selbst bei so parallelen Melodiefassungen Besonderheiten beider Fassungen greifbar werden, insbesondere kann die Gestalt von Greg nicht einfach als wie auch immer zu verstehen zufällige Variante von AR, sondern doch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit als redaktionell kompositorische Individualisierung und ästhetisch zu beschreibende Erlebnissteigerung bewertet werden — natürlich sind das Betrachtungsweisen, die vor allem das Postulat einer musikwissenschaftlichen Forschung der Zukunft in ihrer Orientierung an allem, was an geisteswissenschaftlichen Beiwerken modisch und bei Versprechen hohem Tiefsinns leicht lesbar ist, nicht erfüllen kann, denn sie bleiben an dem objektiv

⁴³⁵Daß Greg Langobardischen Ursprungs sein könnte, übernommen von Karl d. Gr. wie Paulus Diakonus scheint noch nicht als wissenschaftliche These zur Relation beider Fassungen aufgestellt worden zu sein?

Gegebenen, am historischen Sachverhalt. Hinzu kommt das Problem, daß der eigentliche Sinn von Musik, ihre ästhetische Wirkung, eben nicht restlos rationalisierbar ist, sondern, Wittgensteins Sprachlehre entsprechend, ein adäquates Verstehen, hier sogar ein Erleben durch den Adressaten notwendig voraussetzt; daß man dieser grundsätzlichen Schwierigkeit jeder Kunstwissenschaft aber durch Ausweichen in die höheren Sphären der modischen Allgemeinplätze entgehen sollte, kann wenigstens Verf., der Zukunftswissenschaft nicht mächtig, nicht einfach akzeptieren.

Klar ist aber, daß der Gestaltvergleich so naher Versionen die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit einer individuellen kompositorischen Planung in Relationen melodischer Teile, wie sie Guido anspricht, in Greg recht deutlich erkennen läßt.

8 Zum Int. *Deus in adiutorium*

Unverständlich erscheint auch die Bewertung der Tonalität des in der Überschrift genannten Int. durch Regino als „bitonal“, nämlich mit einer Zuweisung des Anfangs zum 8., der *finalis* zum 7. Ton. Im Allgemeinen erscheinen solche Unterscheidungen wenig von Bedeutung, weil die *finalis* gleich „bleibt“, hier jedoch macht der (zur *finalis*) relative Ambitus grundsätzliche Probleme für ein Verständnis ausgerechnet als *plagalis*: Der Anfang beginnt nicht nur mit *c*, also eine Quart über der *finalis G*, sondern verharrt auch noch in der Lage über *c*, in der sogar *g* erreicht wird. Bis zum vorletzten Abschnitt, *inimici mei*, wird dazu noch als tiefster Ton *a* erreicht, so daß man eher eine andere *finalis* als ursprünglich Gemeintes annehmen kann als ausgerechnet eine plagale Lage: Die Melodie bewegt sich durchweg — hier einmal anders als AR, wo mit der *finalis* begonnen wird — im Tonraum über *c*, so daß die Klassifizierung als *plagalis* kaum anders denn als absurd erscheinen kann, zumal wenn man die Kriterien der entwickelten, rationalen Lehre der Kirchentonarten voraussetzt — will man also nicht eine ganz andere Melodie für Reginos Bewertung vermuten, ist man gezwungen eben diese Voraussetzung der rationalen Kirchentonarten ganz außer Betracht zu lassen.

Angesichts der Trivialität der Lage erscheint aber selbst eine solche Lösung als undenkbar — ein intuitives Analogon zu hoher oder tiefer Lage zur *finalis* wird man auch bei einem völlig intuitiven Tonartenverständnis voraussetzen wollen und können, denn wenn auch die Aussage in dem bei Aurelian, wie auch selbständig unter dem Namen *Alcuins* überlieferten, nun klar „vorrationalen“ Text, ... *quod quattuor eorum autentici vocantur ad precipuum eorum sonum refertur, eo quod aliis .iiii. quasi quidem ducatus et magisterium ab eis prebeatur. Unde et primi altiores, secundi inferiores ...*, ed. Gushee, S. 78, 6, nur eine Art quasi feudaler, rein formaler Relationsbestimmung sein kann, nicht aber ein tonräumliches Verhältnis bestimmen muß, wird doch im folgenden Text klar, daß hier auch (vielleicht als Analogon empfunden) eine tonräumliche Relation gemeint ist: *Plagi ... quod nomen significare dicitur latus vel pars, sive inferiores eorum. Quia scl. quasi quidem latus vel quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt; et inferiores quia sonus eorum pressior quam superiorumprehenditur*; das dürfte klar genug sein (ed. Gushee, S. 79, 20, die Qualifikation rührt von der Lage her, die plagalen Töne liegen *pressius*, was man guten Gewissens als einen

Ausdruck für *tiefer* ansehen kann, darf, ja muß: Eine Melodie, deren absolut tiefster Ton die *finalis* ist, und deren Ambitus bis zur Oktav der *finalis* reicht, kann an keiner Stelle als plagal qualifiziert werden. Wenn Regino gerade das tut, und auch noch einen Anfang, dessen tiefster Ton *b*, die Terz über der *finalis* ist, explizit als plagal bewertet, muß das unbegreiflich für einen Betrachter der Melodie wie Guido sein. Daß die Melodie nicht *c* (statt *F*), sondern *G* als *finalis* hat, bemerkt der Hörer erst in der letzten Zeile, wobei erst der für die Tonart nicht typische Schluß die viel tiefer liegende *finalis* endgültig erkennen läßt. Die Notation auf *c* bei einer sich zunächst aufdrängenden *finalis F* ergäbe sich aus der Notwendigkeit, *Es* durch *b* zu ersetzen. Hätte Regino also für den Anfang, wie weit er auch reicht, die 5. oder 6. Tonart angenommen, schiene eine Erklärung seiner Behauptung noch erklärlich, wenn auch in Bezug auf den Gesamtambitus auch wieder erhebliche Probleme vorlägen. Man muß also nach anderen Erklärungsmöglichkeiten suchen.

Im Gegensatz dazu setzt AR, diesmal geradezu typisch Gregorianisch (s. u.), deutlich ein Initium mit der *finalis* als Anfangston — was daran so typisch Gregorianisch ist, konnte man in zahlreichen zitierten Beispielen sehen, man kann aber auch Parallelen der gleichen Tonart heranziehen, wie etwa den Int. *Oculi mei semper*, die AR nicht ganz untypisch für diese Fassung bei Melodien authentischer Tonart in hoher Lage beginnt, hier mit der Quint, Greg fügt wenigstens einen *pes* von der *finalis* aus hinzu (wenn man diese Formulierung nicht genetisch im Sinne einer direkten Abstammung Greg aus AR interpretiert!):

The image shows two staves of musical notation for the phrase "O- cu- li me- i sem- per". 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 begins with a high note (G) and stays high throughout. The Greg staff begins with a lower note (C) and has a more varied range, ending with a low note (C) that is the *finalis*.

Charakteristisch ist hier übrigens auch, wie AR den Effekt des Höchsttons dieses Abschnitts unbenutzt läßt, weil er als Teil des ornamentierten, *bewegten* Rezitativs schon die erste Neume bestimmt, Greg macht aus diesem Höchstton ein Ereignis deshalb, weil sein Erreichen erst zu Ende des Abschnitts und als Kontrast zum kadentiellen Abstieg erfolgt⁴³⁶.

Eine vergleichbare initiale Erweiterung des Tonraums nach unten findet man auch im

⁴³⁶Eine entsprechende Disposition findet man auch im Folgenden, wo Greg einmal den absoluten Höchstton *f* erreicht, AR seinen Höchstton *g* aber dreimal; zudem erreicht Greg in der Kadenz davor und im anschließenden Initium den Tiefstton *F*, was den Aufstieg natürlich wirkungsvoller macht als AR mit einem Aufstieg „nur“ von *a* aus, immerhin bis *g*:

The image shows two staves of musical notation for the phrase "ad Do- mi- num, qui- a ip- se e- vel- let". 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 begins with a high note (G) and stays high throughout. The Greg staff begins with a lower note (C) and has a more varied range, ending with a low note (C) that is the *finalis*.

Int. *Populus Syon*, den AR ebenfalls mit der Quint beginnt — natürlich gibt es auch in AR Melodien authentischer Tonarten, die mit *finalis* beginnen, die Anzahl derer, die in höherer Lage anfangen, scheint aber wesentlich größer zu sein als in Greg.

Aber auch in AR ist der Anfang des Int. *Deus in adiutorium* nicht ganz trivial, denn die verwendete Figur findet sich als initiale Formel in Int. des *E auth.*, da allerdings für ein Anfangswort mit anderem Akzent wie *Dispersit* oder *Laudate*; allerdings ist die Formel im Int. *Deus* insofern doch korrekt auf das Wort gesetzt, als der „auftaktige“ Ton dem Anfang mit Akzent entsprechend melismatisch in die Formel aufgenommen wird.

Als Initialtyp des *E auth.* (immer in AR) ist die Formel allerdings auf „auftaktige“ Texte beschränkt⁴³⁷. Damit wird der Anfang des Int. *Deus in adiutorium* auch in AR bemerkenswert; daß die Formel auch sonst gelegentlich auftritt, ergibt sich etwa aus dem Int. *Letetur cor* auf *querite Dominum* oder im Int. *Rogamus te* auf *sumus et homo*; weitere Beispiele wird das so bedeutende Formelsuchprogramm von M. Haas sicher leicht liefern, wenn er erst einmal daran geht, seine wahre Größe in konkreten Beispielen, vielleicht sogar eine vollständige Analyse der in AR typischen Wendungen, Formeln und „Zitate“ in ihrem jeweiligen Kontext darzulegen, so wie dies von W. H. Frere bis W. Apel zahlreiche Forscher ganz ohne elektronische Datenverarbeitung vorgestellt haben.

Zu beachten ist dabei, daß die Wendung nicht gerade einfallsreich erscheint, aber markant genug ist, um als „Motiv“ erkannt und damit eben auch als Formel verwandt werden zu können. Man könnte somit aus dem für die Tonart *G auth.* in AR nicht typischen Anfang des Int. *Deus in adiutorium* folgern, daß hier eine sekundäre, eigenständige Redaktion der

Der Umstand, daß Greg hier insgesamt tiefer liegt als AR, sollte Anlaß für eine entsprechende statistisch vollständige Zusammenstellung paralleler Situationen sein — Greg macht, der syntaktischen Vorgabe entsprechend, eine echte *incisio* aus Kadenz und Initium; AR kennt zwar eindeutig die gleiche Kontur, reduziert aber den Kontrast dadurch, daß es die Kadenz wieder nach oben führt und das Initium höher beginnt; ein Prinzip, wie es aus Medialkadenzen nicht unbekannt ist. Die Frage, welche Fassung hier der ursprünglichen entsprechen könnte, ist kaum zu beantworten.

Daß eine fränkische Redaktion, also Greg, die syntaktische Struktur stärker beachtet, ist angesichts der im Frankenreich beginnenden grammatischen Studien und der Forderung nach Sinnverständnis auch der *cantores* nicht unwahrscheinlich; andererseits ist natürlich die Art der musikalischen Reaktion auf syntaktische Vorgaben bzw. Möglichkeiten nicht einfach mit einer Absicht klarer Angabe der grammatischen Syntax zu identifizieren:

Ein sozusagen abstrakter Abschnitt ist immer, vielleicht gelegentlich sogar primär, ein Anlaß für musikalischen Aufwand, einmal durch melodische Beweglichkeit, zum andern aber auch, potentiell, durch die Schaffung von Relationsfaktoren, also musikalisch aufeinander beziehbaren Abschnitten, was sich nicht immer in musikalischen „Reimen“ o. ä. äußern muß, wohl aber kann.

Hier z. B. ist die deutliche Kadenz auf *F*, dem Subton der *finalis*, in Hinblick auf einen darin und ambitusmäßig vergleichbaren Abschnitt auf *et miserere mei*, vor allem aber hinsichtlich des Ansatzes zu einem musikalischen „Reim“ auf *quoniam unicus* (ohne Entsprechung in AR) klar ein durch die deutliche Abschnittsbildung möglicher Gestaltfaktor für den gesamten Melodieablauf — und warum sollte man hier eigentlich nicht von *Komposition* sprechen dürfen, denn die Variante muß nicht zufällig sein (*mei* hat eine Silbe mehr als *unicus*)?

Die ambitusmäßige Gesamtdisposition erfolgt in Greg in bzw. durch klar abgegrenzte, erkennbare Einzelteile, deren Schlußtöne jeweils deutliche Beziehungen stiften können — alles nur Zufall?

⁴³⁷Und man kann nicht folgern, daß die von Turco mitgeteilte transponierte Fassung der Melodie in AR etwa aufgrund dieser „Tonalität“ der Initialwendung entstanden sein könnte, s. o., Anm. 376 auf Seite 665.

ursprünglichen Melodie vorliegt; in AR ist für die authentischen Tonarten ein Anfang, wie hier, in der tiefen Lage der *finalis* wie gesagt wesentlich weniger häufig anzutreffen als in Greg, die Relationen erscheinen hier geradezu umgekehrt, wenn Greg in sehr hoher Lage — die Sept der Tonika wird in der ersten Neume erreicht — beginnt, und bis zum Schluß der Ton *a* der tiefste Ton bleibt. Erst nach *intende* erweist sich die Verwandtschaft beider Fassungen, wobei AR im Erreichen des Höchsttons, *meum*, hier für einmal ökonomischer ist als Greg, was auch nicht gerade typisch ist. Nur ganz zum Schluß weichen die beiden Fassungen von einander wieder ab, indem AR sehr viel tiefer reicht als Greg, dieses aber wieder weiter nach oben geht; offenbar sind Veränderungen jeweils an tektonisch besonders herausgehobenen Stellen in beiden Fassungen durchgeführt worden. Auch dies ist ein Hinweis darauf, daß zunächst die Melodien einzeln verglichen werden müssen:

AR

Greg

De- us

AR

Greg

in ad-iu-to-ri-um me-um in-ten-de

AR

Greg

Do-mi-ne ad ad-iu-van-dum me fe-sti-na:

AR

Greg

con-fun-dan-tur et re-ve-re-an-tur

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian chant) for two phrases. 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- i- mi- ci me- i". The AR staff features a more complex, rhythmic melody with many notes, while the Greg staff has a simpler, more direct melody with fewer notes.

The second example shows the phrase "qui quae- runt a- ni- mam me- am.". Again, the AR staff has a more intricate melody with many notes, while the Greg staff has a simpler melody with fewer notes.

Wie man sieht⁴³⁸, bildet nur AR mit der gleichen Formel auch zwei Binnenmelismen und zwar um eine Quart nach oben transponiert (auf die transponierte Fassung der ganzen Melodie in AR wird oben eingegangen, Anm. 376 auf Seite 665), womit die intervallischen Relationen identisch bleiben, *Gabc* entspricht genau *cdef*. AR bereichert damit den nicht gerade einfallsreichen Verlauf der Melodie in der vorletzten Zeile auf *confundantur et reverantur*. Daß hier Greg und AR die gleiche Vorlage haben, ist eindeutig: Es handelt sich um ein für Introitus erstaunlich primitives Rezitativ auf *c* mit minimaler Initialbewegung und einer ebenso minimalen musikalischen „Komplizierung“ durch Akzentbeachtung; Greg könnte hier der Urfassung näher stehen als AR, wo die Akzentbeachtung zur Anwendung der genannten Formel, transponiert, in Kombination mit einer anderen, sehr geläufigen Floskel *chac*, und damit zu einem musikalischen „Reim“ führt, der, hinsichtlich der Zahl musikalischer „Reime“ insgesamt gar nicht so häufig im Choral, einem echten textlichen Reim entspricht. Es wird hier deshalb von einem *echten Reim* gesprochen, weil sonst meist ein gleiches Wort zu entsprechender Vertonung führt, unabhängig von dem Bestehen eines wirklichen Reims, so kann *tuo* und *tibi* aufeinander bezogen einen musikalischen „Reim“ bewirken, ohne daß ein wirklicher Reim im Sinne der Poetik vorliegt. Dies’ muß man bei der Deutung dieser Stelle berücksichtigen.

Es ist deshalb fraglich, ob der Komponist der Fassung von AR wirklich im Sinne eines echten textlichen Reims denkt und nicht doch „einfach“ die Parallelität der Akzentbeachtung in dieser Zeile musikalisch so umgesetzt hat: Die in beiden Fassungen auf *confundantur* gesetzten *strophici* könnten darauf hinweisen, daß auch die gemeinsame Vorgabe hier den Versuch einer gewissen Annäherung der beiden Teile der Zeile leisten wollte (im zweiten Teil, *et reverantur*, gibt es drei Silben für das Rezitativ im ersten, wegen des Initium, aber nur eine).

Klar ist in jedem Fall, daß AR diese recht trostlose Vorgabe durch Einsetzung der genann-

⁴³⁸Wie bemerkt, kennen die von Turco mitgeteilten Fassungen von AR, *ib.*, S. 78, den Tiefstton „von“ *MMM* II auf *qui quaerunt* nicht, sondern haben stattdessen „nur“ *F*.

ten Formel und ihre Nutzung zur „Reim“bildung deutlich umgestaltet, ohne die Grundform zu ändern. Warum Greg keine vergleichbare Steigerung des musikalischen Aufwands sucht, ist kaum begründbar; überhaupt fällt auf, daß, beginnend mit dem Verzicht auf Beginn mit der *finalis* Greg musikalisch wesentlich weniger aufwendig ist als AR, was besonders in den beiden letzten Zeilen deutlich wird. Immerhin steigert Greg den Umfang im letzten Abschnitt durch höheren Spitzenton, obwohl Greg den Tiefstton von AR nicht kennt, auf *qui quaerunt animam meam*. Greg wird durch diese Hochlage zu dem abrupten Kadenzgang gezwungen, eben um die überraschende *finalis* zu erreichen; AR verwendet die tonarttypische Formel.

Daß die Fassungen parallel sind, wird auch in der 2. Zeile deutlich, welche die nun einmal nicht den Akzent beachtenden *torculi* jeweils über der gleichen Silbe kennt (s. u., zum vergleichbaren Prinzip eines alternierend *bewegten* Rezitativs im Int. *Miserere mihi ... quoniam conculcavit*, s. o., Anm. 266 auf Seite 516, bzw. u., Abschnitt 8 auf Seite 770). Gerüst ist offenbar ein Rezitativ auf *c*, das in AR mit zwei Kadenzmelismen musikalisch aufwendiger gestaltet wird, in Greg nur mit einem Schlußmelisma, was zur Syntax etwas besser paßt, denn ein Einschnitt *Domine ad adiuvandum me festina* ist höchstens als minimale *incisio*, wie sie Greg aufweist, mit der syntaktischen Struktur kompatibel: Man beachte übrigens, daß die bemerkenswert große Anzahl an Ebenen gestalthafter Einheiten in der Melodik, die Guido anführt, in der Wirklichkeit des Chorals eine Entsprechung besitzt, man kann und muß wohl auch den Choral in eben dieser Weise erleben bzw. analysieren.

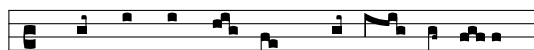
Die umfangreiche melismatische Bildung auf *adiuvandum* in AR widerspricht, auch mit seinem tonräumlichen Ausmaß, dieser sprachlichen Syntax; hier könnte man also einen Grund dafür sehen, daß Greg auf eine musikalische Aufwandsteigerung bewußt verzichtet haben könnte.

Daß auch Greg nicht einfach in jeder Zeile die gemeinsame Vorgabe wiedergeben dürfte, ergibt sich aus der Schlußbildung dieses Abschnitts *Domine ... festina*: Die von Greg angewandte Wendung ist gestalthaft nicht trivial und unterscheidet sich so deutlich von der von AR, daß man hier keine gemeinsame Urfassung erkennen kann⁴³⁹. Tatsächlich ist die Wendung in Greg nicht so häufig, daß man sie als Formel bezeichnen müßte, auch ist die Gestalt des *porrectus flexus* nicht so merkmalsarm, daß man hier nicht nach Entsprechungen suchen dürfte; auch kommen entsprechende Bildungen nicht sehr häufig (immer in Greg) vor. Eine dieser Parallelen findet man im Int. *Aqua sapientiae* (7. Ton) im Binnen*alleluia* (AR weist die Melodie der Klasse *E plag.* zu; eine Parallelnotierung erübrigt sich wegen Verschiedenheit

⁴³⁹Hinsichtlich der Varianten, die Turco, l. c., S. 78, mitteilt, fällt auf, daß die Fassung von AR in *MMM II* auf *inimici mei qui quaerunt animam ...* allein den Tiefstton *F* zu singen scheint.

Hinsichtlich der Relation beider Fassungen fällt auf, daß Greg hier an einigen Stellen geradezu dezidiert auf die „Erwähnung“ des Tones *h* verzichtet, wo AR keine Probleme hat. Angesichts des deutlichen, zweimaligen Auftretens von *b* zu Anfang von Greg könnte dies ein Hinweis auf eine die Konfrontation beider alternativer Tetrachorde „mildernde“, d. h. aber auch die Wirkung des jeweiligen Auftretens verstärkende Disposition sein; das *h* findet man in Greg erst auf *inimici mei*, sonst sind die Terzsprünge *c - a*, geradezu Merkmal von Greg (wenn auch hier wie in anderen Fällen nur von Greg gesprochen wird, handelt es sich, um böswillige „Mißverständnisse“ aus dem Weg zu räumen, nur um die zu Anfang angegebene Abkürzung). Wie oben angesprochen könnte der, dann der gemeinsamen Vorgabe als eigen zuzuordnende Wechsel zwischen *b/h* Grund für die Existenz einer transponierten Überlieferung der Melodie in AR darstellen.

beider Fassungen):



et non fle-cte-tur, al-le-lu-ia

Die Anwendung der Wendung ist hier ersichtlich sinnvoller als im Int. *Deus in adiutorium*. hier wird ein zweiteiliges, auch gestalthaft und tonal aufeinander bezogenes Gebilde gestaltet: Der Anfang ist identisch, der Schlußsprung *fd* mit jeweils verschiedener Weiterführung führt zu einem *ouvert-clos* Effekt. Im Int. *Deus in adiutorium* dagegen könnte man einen Bezug höchstens darin sehen, daß der erste *torculus* ebenfalls bis *f* reicht, in Kontrast zur einfacheren Form in AR. In Greg ist die soeben zitierte Wendung einfach angefügt, vielleicht ein Hinweis auf eine sekundäre Nutzung⁴⁴⁰. Es fällt auf, daß der Int. *Aqua sapientiae* sich etwa im gleichen Tonraum bewegt wie der Int. *Deus in adiutorium*; nur macht der erstgenannte die tonartliche Zugehörigkeit initial sofort deutlich, worauf der andere eben verzichtet⁴⁴¹.

Nur der *porrectus flexus* findet sich, um einige Beispiele anzuführen, im auch in Zusammenhang mit der Frage nach dem Sinn der Haasschen Formel erwähnten Int. *In Deo laudabo*, also als sehr aufwendige Akzentnutzung in Zusammenhang mit einer medialen Kadenz (*Domino*), was in AR durch den Abstieg noch deutlicher wird; es handelt sich um eine Kadenz, die vor Schluß wieder aufsteigt, und dabei in Nutzung des Akzents sogar den Höchstton erreicht — hier übrigens geht AR sparsamer mit seinem Höchstton um, der da nur auf *in Domino* auftritt (man kann *laudabo* natürlich als etwas wie einen „Viertelschluß“ sehen, der Akzent wird als Träger einer Schlußbildung verwandt, worauf ein zweites Initium, ebenfalls als Akzentbeachtung folgt; andererseits ist das Gerüst klar ein durch Akzentbeachtung musikalisch aufwendiger gemachtes Rezitativ). Man beachte in Greg die Relation von *laudabo* und *laudabo*, geradezu ein „Echo“ — eine Wiederaufnahme der Schlußbewegung der vorangehenden Neume als Anfang der folgenden — dessen Bedeutung für die Wirkung der Schlußbildung unüberhörbar sein dürfte. Hier muß man ersichtlich nach dem Sinn solcher Entsprechungen auf der Ebene der *syllabae* Guidos fragen, natürlich unter Abwägung aller Möglichkeiten der Überlieferung; ein kompositorisches Denken in Relationen von *syllabae neumaeve* ist aber klar erkennbar:

⁴⁴⁰Der auffällige *porrectus flexus* findet sich auch im Int. *Aqua sapientiae*, vor den Schlußrufen, da wohl als Halbschluß vielleicht mit Überleitungsfunktion in dem Sinne, daß der folgende Schluß auf *G*, der *finalis*, in Kontrast zu dem des zweiten Binnenrufs gesetzt wird, und wohl auch gestalthaft fixierter „Maßstab“ des folgenden Abstiegs sein soll. Entsprechende Fragen von vornherein als unsinnig zu qualifizieren dürfte dem Kunstcharakter und der Individualität gerade der Maßantiphonie nicht gerecht werden: Die Aufgabe, nach dem formalen und ästhetischen Sinn auch so „kleiner“ Gestaltbildungen zu fragen, und zwar in jedem Einzelfall, ist nicht deshalb wertlos, weil sie häufig nicht beantwortet werden kann: Der Choral ist nicht nur ein Formelarsenal.

⁴⁴¹Die Melodie auf *potavit eos* im Int. *Aqua* entspricht z. B. genau der auf *adiutorium eos* — auch von daher ist Reginos Urteil unverständlich.

AR

Greg

In De- o lau-da- bo ver- bum in Do- mi- no

Anders gesetzt in Hinblick auf die (mögliche) Akzentsilbe findet man den betreffenden *porrectus flexus* auch in der 8. Tonart, wie im Int. *Introduxit vos Dominus*:

AR

Greg

in o- re ve- stro

AR

Greg

al- le- lu- ia al- le- lu- ia

Man kann versucht sein, eine Relation zwischen den beiden *porrectus flexus* Neumen (in Greg) zu hören, was aber natürlich auch eine willkürliche Analogiebildung einschließen mag. Dennoch sollte man derartige eventuellen Relationen nicht einfach von vornherein ignorieren; auch solche Bildungen könnten ja „gewollt“ sein.

Ist es wirklich sinnvoll und damit erlaubt, so nach dem Auftreten einzelner *neumae* zu fragen, vor allem in einer Musik, deren Urheber gar nicht fähig gewesen sein dürfen, musikalische Gestalten zu bilden? Die Antwort ergibt sich schon daraus, daß AR offenbar dieses „Motiv“ nicht kennt, auch wenn die Melodien hier eindeutig parallel sind; hier liegt die Gestalt einer *neuma* — eine Dittologie in der Terminologie von Guido — vor, die es offenbar nur in Greg gibt. Das ist doch auch nicht ganz uninteressant. Hinzu kommt noch, daß der hier betrachtete *porrectus flexus* meist seine intervallische Struktur zu bewahren scheint, wenn er auf *c* bzw. *f* gesungen wird. Um dem billigen Vorwurf des *ausgeschütteten Zettelkastens* die gewünschte Nahrung zu geben⁴⁴², sei hier noch verwiesen auf den Int. *Sitientes venite*, als Schlußwendung *laetitia*, die der betrachteten Stelle im Int. *Deus in adiutorium* insgesamt sehr nahe kommt (quasi mit „tonaler Beantwortung“), ohne Parallele in AR; genannt sei auch der Int. *Circumdederunt me*, wo man diesen *porrectus flexus* ebenfalls in finaler Funktion findet,

⁴⁴²Nur hatte Verf. dafür gar keinen solchen Kasten noch sonst ein Archivierungssystem.

endlich einmal auf einem anderen Ton, nämlich auf *a – F*.

Schließlich sei noch verwiesen auf eine Nutzung dieses *porrectus flexus* im Int. *In nomine Domini* auf *caelestium, terrestrium*, wo auch gewisse „motivische“ Gestaltungsweise gefunden werden kann, diesmal mit dem folgenden „Motiv“⁴⁴³.

In besonders origineller Weise findet sich der betreffende *porrectus flexus* — zudem in „richtiger“ Lage — eingesetzt im bereits erwähnten Int. *Miserere mihi ... quoniam conculcavit*, s. die nächste Seite, wo er nicht nur eine Rezitation auf wechselnden Tönen musikalisch interessanter macht (die primitive Vorlage kann man wohl in AR sehen), sondern zugleich eine kleine zweiteilige Bildung komponiert: Die paarige Bildung, *chca chcaGa* ist in ihrer Wirkung des am Ende erreichten Zieltons so wirkungsvoll, daß auch hier klar wird, was Guido mit der Bedeutung von aufeinanderbezogenen *neumae* für eine Formeinheit auf höherer Ebene meint; der Effekt, mit dem der erst nur im Sprung erreichte Ton *a* dann zum Zielton wird, stellt eine geradezu sinnlich spürbare Folge der Veränderung einer Motivwiederholung dar. Gleichzeitig wird gegenüber AR deutlich, daß Greg hier eine Art minimale *incisio* bildet, vom Text her ersichtlich „überflüssig“, musikalisch jedoch sinnvoll.

Hinzu kommt in diesem Int. noch, daß er geradezu von einer Freude an entsprechenden Bildungen mit der Figur des *porrectus* bestimmt zu sein scheint (worauf kurz schon hingewiesen wurde); daß hier bewußt „gespielt“ wird, wird wohl niemand bestreiten wollen, der die Wendung auf *quoniam*, auf *tota die bellans* und *tribulavit me* hört oder sieht — daß hier eine Art Gestaltungsweise vorliegt, die man mit *motivischer Arbeit* — unter den notwendigen Einschränkungen⁴⁴⁴ — gar nicht so unpassend umschreiben kann, dürfte hier kaum bestreitbar sein, denn diese Bildungen gehen weit über ein *bewegtes* Rezitativ hinaus, wie man es, einmal in Kontrast nur in Greg und nicht in AR, zu Anfang dieses Int. sehen kann⁴⁴⁵; zur

⁴⁴³Ärgerlich für strikte Semantiker und Kerinnen ist übrigens, daß *caelestium* musikalisch wesentlich armseliger ausgestattet ist als die beiden anderen des Irdischen und des *inferno* — vielleicht könnte man dies aber so deuten, daß der Himmel besonders bescheiden erscheint gegenüber dem (scheinbaren) Glanz von Welt und Teufel? Solcher Unsinn würde sich nicht schlecht in gängige semantische Deutungen einfügen lassen. Noch unterhaltsamer ist es, daß man in Greg einen musikalischen „Reim“ zwischen *terrestrium* und *Christum* findet, den AR nicht kennt, da aber findet man einen musikalischen „Reim“ zwischen *crucis* und *Christum*; was man da semantisch alles herauslesen könnte! Klar herauslesen läßt sich wenigstens die Bestätigung dafür, daß beide Fassungen zwar auf gleiche Vorgabe zurückgehen dürften, nicht aber eine aus der jeweils anderen entstanden zu denken ist.

⁴⁴⁴Der wesentliche Unterschied zur musikalischen Gestaltungsweise in der eigentlichen Epoche motivischer Arbeit liegt darin, daß da diese Formbildung die Erscheinungsweise von Musik durchgehend bestimmt, im Choral können solche motivischen Verfestigungen dagegen nur als Ornament, als zusätzliche, aber bewußte Möglichkeit auftreten; von der viel höheren Komplexität der kompositorischen Entscheidungsmöglichkeiten, also der kompositorischen Freiheitsgrade soll dabei abgesehen werden; es geht hier nicht etwa um einen Vergleich, sondern allein um den Hinweis, daß gewisse Nutzungen der gestaltbildenden Fähigkeit musikalischen Hörens auch im Choral ganz selbstverständlich sind. Es handelt sich hierbei also nicht um eine erst langsam erworbene musikalische Konvention, sondern um die immer weiter führende Ausbildung oder Ausnutzung einer solchen Bildungsfähigkeit zur Konvention. Insofern wird man in Anwendung auf den Choral ebenso selbstverständlich die Bezeichnung immer in Anführungszeichen setzen müssen — was man dem Verf. aus naheliegenden Gründen auch einmal ersparen kann.

⁴⁴⁵Gegenüber den trivialen Fällen von *bewegtem Rezitativ* wie etwa in AR in den Offertorien, z.

Erleichterung der Übersicht sei die Melodie hier nochmals zitiert:

The image displays three musical staves, each with two lines. The top staff of each pair is labeled 'AR' and the bottom 'Greg'. The text 'Mi-se-re re-mi-hi Do-mi-ne,' is written below the first staff. The second staff pair is for the text 'quo-ni-am con-cul-ca-vit me ho-mo:'. The third staff pair is for the text 'to-ta-di-e bel-lans tri-bu-la-vit me'. The AR notation uses square neumes on a four-line staff, while the Greg notation uses square neumes on a two-line staff. The AR notation shows a more melismatic and syllabic style, while the Greg notation is more syllabic and less melismatic.

Selbst der Schematismus eines alternativ syllabisch und mit einer melismatischen Floskel arbeitenden Rezitativs zu Anfang wird in Greg, wie bereits oben kurz bemerkt, s. o., Anm. 266 auf Seite 516, zu einem auf die tonräumliche Gesamtdisposition bezogenen Wirkungsfaktor: Man vergleiche, wie AR sofort, im Initium, den Höchstton der *tuba* erreicht, wogegen Greg erst mit dem letzten Ton des ersten Abschnitts, auf eine gestaltmäßig sehr bemerkenswerte Art der *incisio* diesen Höchstton erreicht, womit übrigens auch der folgende Abschnitt dem Akzent entsprechend auf Höchstlage beginnen kann; die Setzung des angespro-

B. im Off. *Confirma hoc*, wo durchgehend, besonders deutlich im letzten Vers, lange rezitativische Passagen mit dem *torculus EFD EFD* bestritten werden (keine Parallele in Greg), vgl. auch z. B. auf *operatus es* im Anfangsvers — ob Greg hier nicht den Schematismus individualisierend vermeidet? Insgesamt scheinen in Greg die Beispiele von „bewegtem“ Rezitativ mit alternierend wechselnder Bewegung, wie hier, weniger häufig zu sein.

Trivial sind in diesem Zusammenhang auch die Bildungen, die jeweils den Akzent beachten, wie im Tractus *Sicut cervus* auf *desiderat anima mea* in AR, wo Greg nach üblicher Weise das Rezitativ durch schematische Akzentbeachtung wenigstens etwas anreichert. Der Unterschied zum Anfang des Int. *Miserere* liegt ersichtlich in der Akzentbeachtung, während da eben schematisch und ohne Rücksicht auf die Akzentordnung alterniert wird; vielleicht doch kein Rezitativ, sondern eine mehr rein musikalische Gestaltung?

Ob man so aufwendige Bildungen wie im Off. *Benedicite gentes* auf *et non dedit* nur in Greg, wo nicht nur immer der Akzent genutzt wird, in diesen Zusammenhang stellen kann, ist natürlich ebenso erst durch statistisch vollständige Erfassung solcher Bildungen möglich wie die Frage, ob hier ein besonders für Greg charakteristisches Merkmal vorliegt.

chenen *porrectus flexus* nebst seiner erweiterten Wiederholung, macht diesen tonräumlichen Höhepunkt auch gestaltmäßig zu einem musikalischen Abschnitt — und hier kann man nur auf die Wirkung dieser Motivwiederholung und ihrer, den Abschluß herbeiführenden Erweiterung verweisen. Greg rezitiert auf *h/a*; man darf hier fragen, ob man diesen Effekt im Sinne von Marchettus von Padua erleben darf, nämlich das *h* mit einer Art Leitton tendenz; denn, wie bereits mehrfach angemerkt, scheint in Greg eine Funktion des *synemmenon*, oder weniger „fein“ formuliert, des *b molle* zu sein, eine entsprechend zu diesem Ton reichende Bewegung nicht weiter nach oben, sondern nach unten zu richten. Dem Ton *h/diazeugmennon* könnte also die „gegensätzliche“ Tendenz zugekommen sein — die Annahme, daß nicht erst die Auflösungsregeln der Mehrstimmigkeit, die bereits die Terzen als Konsonanzen anerkannt hat, eine entsprechende Wirkungstendenz des Halbtonschritts zur Konvention gemacht haben muß, sondern etwas Vergleichbares schon in der liturgischen Einstimmigkeit existiert haben könnte, ist aufgrund solcher Beispiele wie des Anfangs des zitierten Int. kaum von vornherein als Unsinn oder anachronistische Deutung abzuwehren⁴⁴⁶; daß im Choral bewegungsmäßige Dynamik ein wesentliches Merkmal der Melodiebildung darstellt, der auch die Neumenbildung unterworfen sein dürfte, ist nicht zu bestreiten, somit sind entsprechende Wirkungen der Halbtöne und entsprechende ästhetische Faktoren sicher nicht als inexistent unbeachtet zu lassen.

Die Natur von Musik, Kunst zu sein, was auch für den Choral gilt, wenn man Augustin, aber auch Isidor und andere ernst nehmen will, wogegen nichts angeführt werden kann, zwingt dazu, sich auch einmal Gedanken darüber zu machen, was eigentlich die ästhetischen Faktoren gewesen sein könnten, die eine solche Musik hervorgebracht haben. Und da fällt hier doch auf, besonders in Vergleich mit AR, wie (in Greg) erst der letzte Ton den Höchstton erreicht, der dann auch gestalthaft als Höhepunkt in dem angesprochenen *porrectus flexus* sozusagen verfestigt wird. Der folgende Abschnitt berührt (in Greg) noch einmal,

⁴⁴⁶Natürlich heißt dies nicht, daß nicht auch absteigende Bewegungen mit *h* bestritten werden können, wie hier auf *conculcavit me homo*; was natürlich auch noch jedesmal auf Überlieferung zu prüfen wäre — hier wäre eine Aufgabe für eine statistische, aber deshalb nicht auch stilistisch interessante Untersuchung von Greg.

Übrigens fällt auch auf, daß der nicht ganz triviale Schluß auf *homo* in Greg sich sozusagen im folgenden Abschnitt wiederholt, und dann noch überboten wird. Gerade hier ist der Kontrast zu AR so groß, daß man eben von einer völlig anderen Gesamtdisposition sprechen muß — daß AR hier nicht die ältere Fassung wiedergeben sollte, wäre nicht leicht einzusehen; einmal der Primitivität wegen, zum anderen der Parallelität zum Vorausgehenden, Initium nebst anschließendem Rezitativ, das durch Akzentalternation bzw. (*tribulans*) einfachen regelmäßigen Tonwechsel angereichert wird, genau wie dies in der 2. Zeile der Übertragung der Fall ist — hier zeigt übrigens auch AR einen bemerkenswerten Unterschied: Die erste Zeile rezitiert „glatt“ auf *c*, die zweite alternierend — nicht textabhängig — auf *a/c*, und die letzte auf *a/h*. Dies bedeutet für AR eine Reduktion des Ambitus, selbst in der Gestaltung des Rezitativs. Trotz dieser zeilenweise Reduktion oder Tiefenverlagerung des Rezitativs könnte man verstehen, daß für Greg eine weitere Wiederholung des rezitativischen Rahmens ästhetisch nicht erträglich gewesen sein man: Das spricht für die Möglichkeit einer umgestaltenden Redaktion eben durch Greg. Und warum soll man nicht versuchen, nach, trivialer Weise nicht leicht und nicht immer rationalisierbaren Merkmalen, Möglichkeiten für ästhetische Gründe gewisser Umgestaltungen in Greg und AR zu fassen, und zwar in Bezug auf eine hypothetisch anzunehmende Urform?

unter Akzentbenutzung, den Höchstton, womit die grundsätzliche Abwärtsbewegung dieses Abschnitts zur Kadenz sozusagen als „steiler“ Abstieg hervorgehoben wird.

Die gemeinsame Vorgabe dürfte nach Auskunft von AR die gleiche Gesamtdisposition gehabt haben — Höchstton in der 1. Hälfte, tiefere Lage, deutlich auf die *finalis* bezogen in der 2. Hälfte⁴⁴⁷. AR hebt die Kontraste aber weniger deutlich hervor, indem in diesem zweiten Abschnitt (der ersten Hälfte) der Höchstton noch zweimal berührt wird, und erst in der 2. Hälfte die Rezitation auf *h/a* beginnt, wo Greg nur noch *a* erreicht — Kleinigkeiten sozusagen in der Umsetzung der gleichen Grunddisposition, die aber doch wesentliche Bedeutung für die ästhetische Wirkung haben (wenn man so etwas überhaupt hören und damit erleben kann).

In wie anderer Art Greg die gestalthaft „verfestigten“, sozusagen „motivischen“ Teile einsetzt, dürfte *self evident* sein⁴⁴⁸; hinzuweisen wäre aber noch auf die Methode, mit der Greg mehr Anlaß für musikalische Bewegung bzw. reichere Kontur gewinnt: Greg bildet mehr Unterabschnitte, als die Urform gekannt haben dürfte, z. B. besonders deutlich auf *tota die bellans*, aber auch nicht weniger effektiv in der Bildung eines initialen Abschnitts, dem einer auf Höchstlage, und dann einer für den Abstieg folgt, also *Miserere ... Domine, quoniam* und *conculcavit ...*; hier werden einzelne Wörter zu Repräsentanten einer melodisch wirksamen (scheinbaren) syntaktischen Struktur. Und die Idee einer „Verfestigung“ des auf *quoniam* — syntaktisch absurd — erreichten Höhepunkts auch noch durch die nicht ganz unauffällige Neumengestalt des *porrectus flexus* erscheint auch nicht gerade als unbeabsichtigter Zufall eines Formeln exsudierenden Haufens von Sängern als Autorenkollektiv im Sinne des Konzepts einer *chant community* — zur Zeit Haydns wird man dann von einer *music community* sprechen dürfen oder müssen, und sich die gleiche Frage stellen, was eigentlich mit einem solchen „Namen“ gewonnen ist, denn daß Konventionen nur innerhalb einer größeren Gruppe, hier von Hörern und Musikern existieren und entstehen und wieder, wenigstens nach Aristoteles, vergehen können, dürfte kaum eine neue Erkenntnis sein; aber vielleicht gehört auch dies zu den Arcana einer mediävistischen Musikwissenschaft in 30 Jahren (nur, ob sich dann noch im Abendland jemand für Choral oder überhaupt Literatur, Kunst und Musik des christlich abendländischen Mittelalters interessiert? Die derzeitige Leiterin des musikwissenschaftlichen Seminars in Heidelberg scheint aus der Universität heraus schon jetzt auf diese Frage ein klares, durch Liquidierung von „Mittellatein“ konkretisiertes Nein antworten zu wollen, was als Zeichen ihrer Kompetenz und Anpassungsfähigkeit an modische Trends zu

⁴⁴⁷Man kann vielleicht auch den Übergang von der Rezitation nur auf *c* zu der alternierenden auf *a - c* als Ausdruck sozusagen der geplanten Veränderung der jeweiligen Bewegungsräume sehen.

⁴⁴⁸Daß solche Bildungen, Neumenwiederholungen nebst anschließender Schlußbildung gängiges Verfahren in den musikalisch aufwendigeren Gattungen wie im Graduale oder Alleluia, besonders im Offertorium sind, ist klar; der Stil des Introitus macht die Freiheit solcher Bildungsmöglichkeiten aber deutlicher, weil da keine Notwendigkeit zu solchen Bildungen wie in den großen Melismen besteht; und hier steht AR kaum hinter Greg zurück, höchstens in der Gestalt der *neumae*, wenn man gestaltmäßige „Markantheit“ auch als musikalischen Aufwand bewertet. Insofern ist die Betrachtung gerade von Int. für die angedeutete Frage besonders interessant, zumal meist keine Formeln, sondern eher eine Nutzung von musikalisch offenbar reizvollen *neumae syllabaeve* vorliegt.

bewundern ist): Hier handelt es sich klar um individuelle, geplante Gestaltungen, also um Komposition.

Auch die Absonderung der Satzteile *tota die bellans* von *tribulavit* in Greg erscheint nicht gerade als Trivialität einer formelhaften Vertonung syntaktischer Gegebenheiten, sondern hier individuell geradezu als Anlaß, die „motivische“ Verfestigung als partielle Kompositionsmöglichkeit weiterzuführen. Aber darauf braucht wohl nicht weiter hingewiesen zu werden, wichtiger erscheint eher noch der Hinweis darauf, daß solche bemerkenswerten Melodien in Greg bei ihrer Parallelisierung mit AR deutlich genug machen sollten, daß eine direkte Ableitung AR aus Greg zu den Merkwürdigkeiten neuerer Deutungsphantasien, nicht aber zum akzeptablen Modell der musikhistorischen Wirklichkeit gehören dürften⁴⁴⁹.

Man wird die betrachtete Verwendung erkennbarer Neumengestalten vor allem in der Meßantiphonie nicht einfach mit dem Begriff der Formel klassifizieren können, denn es handelt sich eben nicht um voraussagbare, typische, von der Syntax abhängige Bildungen, wie sie für das byzantinische Alleluia-Repertoire Thodberg so angenehm lesbar dargestellt hat: Die betrachteten Beispiele lassen sich nur als Folgen individueller kompositorischer Entscheidung zur Verwendung von vielleicht beliebten, jedenfalls jedesmal gestaltnäßig klar bestimmten bzw. bestimmaren Floskeln an Stellen beschreiben, an denen es dem Komponisten sinnvoll erschien, also als kompositorische Zufälligkeit, als Zufälligkeit der ästhetischen Entscheidung der Kunst.

Auch unter diesem Gesichtspunkt fällt es nicht leicht, die Grundforderungen strikter *oral tradition* Lehre zu akzeptieren, daß die Sänger der liturgischen Melodien zur Entstehungszeit gar keine klaren, eindeutig bestimmten musikalischen Gestalten gedacht haben können, denn die Neumengestalten und ihr Einsatz haben ihren ästhetischen Sinn gerade in ihrer Gestalt; hier kann nur Guido gefolgt werden, nicht der Vorstellung einer zufällig zu Homers Dichtung gewordenen Improvisationspraxis. Und vielleicht kann der vorliegende Beitrag auch einen Hinweis darauf geben, daß der eigentliche Wert der Parallelbetrachtung beider Fassungen eine Bewertung von ästhetisch stilistischen Kriterien ist, denn es gilt doch immer, daß das eigentliche Objekt von Musikwissenschaft die Natur der historischen Zeugnisse der Kunstfähigkeit musikalischen Hörens wie Bildens, speziell aber der Fähigkeit zur Gestaltbildung als ästhetisch wichtiger Faktor auch im Choral sein dürfte.

Wie oben angemerkt, entspricht das Prinzip des sozusagen alternativ „bewegten“ Rezitativs im Int. *Miserere mihi ... conculcavit* ganz der Struktur im Int. *Deus in adiutorium* in der zweiten Zeile auf *Domine ad adiuuandum* in AR! Daraus wird auch erkennbar, daß Greg

⁴⁴⁹An der Börse kann in dem Verhalten als sogenannter *contrarian* sicher eine Handlungsmöglichkeit liegen, daß man also immer dann Aktien kauft, wenn „kein“ Mensch sie sonst haben will. Ob eine solche Einstellung in der Geisteswissenschaft über die Funktion der Erregung von Aufsehen hinaus wirklich zuverlässige Ergebnisse zeitigen kann, wäre vielleicht doch noch etwas näher zu begründen; das vorliegende Beispiel jedenfalls scheint hierfür ungeeignet; es reicht kaum aus, ein paar Beispiele höchst partiell zu betrachten und aus stärkerer Formelhaftigkeit in Bezug auf tonal und funktional wichtige Stellen in den Melodien — z. B. *initium* und Ende — gleich den Schluß ziehen zu wollen, daß AR direkt aus Greg entstanden sein müsse, weil AR hinsichtlich der funktionalen Formel stärker typisiert sein kann; bei näherer Betrachtung vollständiger Melodien, die Individualitäten darstellen, scheinen solche Folgerungen etwas vorschnell.

im letztgenannten Int. gegenüber AR eine sekundäre Fassung sein dürfte, denn da sind die beiden *torculi* nicht gleich, wie in AR, dessen Version genau dem angesprochenen Prinzip entspricht — warum Greg nur hier und nicht auch im Int. *Miserere ... conculcavit* dieses etwas schematische Prinzip variiert, das dürfte wieder eines der Geheimnisse oder eine der Zufälligkeiten kompositorischer Entscheidung sein, die man feststellen und, wenn möglich, versuchen sollte, wenigstens ästhetisch zu bewerten.

Vielleicht war hier eine gewisse Freude an entsprechender Regelmäßigkeit wirksam. Denkbar ist auch, wie ebenfalls bereits angemerkt, daß diese Besonderheit von Greg die Zweiteilung des Abschnitts zu einer wenigstens den jeweiligen Höchstton nutzenden Korrespondenz führt: Die hier etwas ausführlicher besprochene Neume des *porrectus flexus fefd* (auf dieser Lage) korrespondiert so mit dem ersten *torculus*; es ergibt sich auch ein gewisser Kontrast zur folgenden, in Greg erstaunlich einfach gehaltenen Zeile (*confundantur ...*), die sozusagen noch mehr als die vorangehende nach minimalem Initium nur auf *c* rezitiert; eine Einfachheit, die durch die reine Wiederholung der angesprochenen Wendung in AR ebenfalls nicht gänzlich überwunden ist — es entsteht eben keine Korrespondenz, sondern eine reine Wiederholung durch entsprechende Nutzung des Wortakzents; der Schematismus der Setzung der gleichen Wendung entspricht der der gemeinsamen Vorgabe, wie sie Greg wohl eher als AR wiedergibt. Einen Grund, — bei einer hypothetischen Ableitung Greg aus AR! — die Wendungen von AR einfach wegzulassen, wird man nicht leicht finden können, wenigstens eine Entsprechung würde man erwarten.

Die besondere Einfachheit der Zeile *confundantur ...* liegt auch darin, daß sie die syntaktisch angedeutete Zweiteiligkeit, die vom Sinn her eigentlich deutlicher ist als in der vorangehenden Zeile *Domine ...*, nicht nutzt (die Formelverwendung von AR läßt nicht erkennen, daß AR mehr als nur eine aufwendige Akzentnutzung komponiert). Vielleicht liegt eine Konzeption vor, die nach dem ausgeprägten Höhepunkt in der 1. Zeile eine Reduktion des musikalischen Aufwands, tonräumlich wie bewegungsmäßig, plant, um dann die Schlußzeile wieder etwas hervortreten zu lassen, AR durch besonders tiefe Lage im Rahmen einer Zweiteiligkeit, Greg tonal durch *ouvert-clos* Effekt — Tonwiederholung *mei qui* auf *D* — und erneutes initiales Ansteigen wenigstens bis zum zweithöchsten Ton, womit die dezidiert authentische Charakteristik geradezu unterstrichen wird, der Abstieg zur Vollkadenz durchmißt immerhin, und mit Sprüngen, eine Quint (in Greg). Wer wollte wissen, welche Konzeption, die von Greg oder AR der ursprünglichen am nächsten steht? Das ist kaum zu entscheiden, ja man wird nur Wahrscheinlichkeiten für eine größere Nähe bestimmter Passagen in einer der beiden Fassungen (wenn eben nicht in beiden ausreichende Übereinstimmung herrscht) zur ursprünglichen Vorgabe annehmen können.

Der ornamentalen Wiederholung des *climacus haG* in AR auf *mei* gegenüber erscheint Greg als merkmalsreicher, individuell geformt, was auch für den Schluß gilt — ein Hinweis darauf, daß hier Greg sekundär individualisiert hat?

Es bleibt das Problem der Aussage Reginos: Der Anfang der Melodie gehört nach ihm zum plagalen Ton (gleicher *finalis*); eine Antwort auf dieses Problem scheint nur in der Annahme eines anderen Anfangs auffindbar zu sein. Es bleibt noch eine Möglichkeit: Der

Quartsprung zu Anfang, $c - f$, entspricht intervallisch (wie bereits bei der Formel von AR angeführt) genau der Folge $G - c$. Und tatsächlich findet man in Int. der achten Tonart nicht ganz selten zu Anfang diesen Quartsprung mit anschließender Rückkehr auf die Ausgangslage — und darauf kommt es hier wohl an⁴⁵⁰ — als initial wesentliches Motiv, so z. B. im Int. *Benedicta sit*, der bereits erwähnt wurde, in den Int. *Dilexisti*, *Invocabit*⁴⁵¹, *Iubilare Deo omnis*, wogegen im Int. *Victricem manum* der Sprung nach oben zu Anfang initial im Sinne der 7. Tonart ist; Regino ordnet ihn in seinem Tonar der achten Tonart zu. Diese plagale Zuordnung ist für die moderne *finalis*-Lehre eigentlich nur aus dem Erreichen tiefer Lage, D , in der Mitte der Melodie verständlich (von Formeln natürlich abgesehen). In der Auswahl von Int. der 8. Tonart im Tonar von Regino hat der genannte Initialtyp der Int. der 8. Tonart einen höheren Anteil als im Gradualbuch; auch dies könnte darauf deuten, daß Regino in den entsprechenden Anfängen des „ausbrechenden“, nicht funktional initialen Quartsprungs einen Grund für seine merkwürdige Klassifizierung des Int. *Deus in adiutorium* gegeben haben könnte⁴⁵².

Wenn tatsächlich dieses Merkmal des Quartsprungs zu Anfang einiger Int. des 8. Tons maßgeblich für Reginos tonartliche Klassifizierung des Int. *Deus in adiutorium* sein sollte, wäre dies ein überraschendes Ergebnis: Reginos Tonartbestimmung hinge vollständig von der Gestalt von typischen Wendungen, Formeln oder Floskeln ab, nicht aber von einer, wie auch immer intuitiv bestimmten Relation des Gesamtambitus zur jeweiligen *finalis*⁴⁵³

⁴⁵⁰Natürlich kennen auch die Int. der 7. Tonart genuin den initialen Quartsprung, $G - c$; nur verharren die Melodien danach für einige Zeit auf der hohen Lage, wesentlich für die angesprochenen Quartsprünge in den Initien von Int. der 8. Tonart ist deren Beschränkung auf Beachtung des jeweiligen Wortakzents, d. h. nur der Wortakzent führt, genau wie im Fall *Deum* zu diesem Quartsprung, die anschließende Weiterführung bleibt auf dem tiefen Niveau.

⁴⁵¹In der Übertragung von Reginos Tonar durch Coussemer entgegen dem Facsimile falsch übertragen als *Invocant me*.

⁴⁵²Man wüßte gerne, wie Regino den Anfang des Grad. *Iacta cogitatum* tonal sehen würde, denn dessen individueller Anfang beginnt mit einer solchen Akzentbeachtung durch Quartsprung auf der ersten betonten Silbe, $GCa GaGF$, um dann allerdings sehr schnell den eigentlichen initialen Aufstieg zu beginnen.

⁴⁵³Man wird hier geradezu an die Ausführungen von Oddo (wie auch immer der Name des Autors war), ed. *GS* I, S. 256 a/b erinnert, wo er das Tonartbewußtsein sozusagen noch intuitiver *cantores* als negatives Beispiel beschreibt: *Illos itaque cantores, si de aliquo cantu interrogaveris, cuius modi sit, illico respondent, quod nesciunt, ac si perfecte cognoscerent. Quod si ab eis argumentum, unde hoc sciant, quæsieris, titubantes dicunt: 'Quia sic similis in principio & in fine aliis cantibus eiusdem modi. ...'* Genau das scheint auch das Verfahren Reginos und des oben angesprochenen Autors von *De tonis musicis* zu sein; für Oddo dezidiert irrational.

Zu beachten ist, daß der Übergang von intuitiver, gestaltgebundener zu rationaler Tonartbestimmung von Oddo genau an dieser Stelle durch die Angabe der „korrekten“, nämlich rationalen Methode phänomenal genau bestimmt wird (anschließend): *cum de nullo omnino, cantu cuius modi is, sapiant, nescientes, quod unius vocis dissimilitudo modum mutare compellat, ut hæc antiphona: O beatum pontificem!, quæ cum in principio & fine secundi modi esset, propter illius tantum vocis elevationem, ubi dicitur: o Martine dulcedo. in primo tono ... est emendata. ...* Ein einziger Ton reicht aus, die Tonartbestimmung zu verändern — genau das ist die rationale Methode, die hier nicht einmal die Halbtonlage, sondern allein, und das ist ebenfalls für Regino von Interesse, den Gesamtambitus in Betracht zieht: Nicht (mehr) die Gestalt zu Anfang und Ende einer Melodie, sondern allein die Gestalt der Melodie in Bezug auf eine abstrakte Skala ist wesentlich für die tonartliche

Daß damit die *finalis*-Lehre auch intuitiv für Regino noch keine Bedeutung gehabt haben kann, ist die notwendige Folgerung, die vielleicht sogar revolutionär wäre. Denn dann wäre die Herkunft dieser Theorie nicht genuin schon in der vorrationalen Zeit der Choralüberlieferung begründet; eine Theorie, deren Bedeutung für die abendländische Musikgeschichte, die einzige, die die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit wohl bis zum Äußersten ausgenutzt hat, kaum zu überschätzen ist.

Es bleibt die Frage, die Verf., vielleicht ja etwas zu anspruchsvoll für eine immer mehr zum Lieferanten für *schöne Geschenkideen* von Musikverlagen werdende Universitätsdisziplin⁴⁵⁴ in seinem Beitrag zum *Bezeichneten der Neumen* gestellt hat, ob erst die als solche empfindende, sachlich sicher nicht unabdingbare, Notwendigkeit einer rationalen Erklärung der Tonarten, und zwar trivialerweise mit Hilfe eben der antiken Vorgabe, wie und was man in bzw. an Musik überhaupt rational denken kann⁴⁵⁵ zur entsprechenden Theorie geführt ha-

Klassifizierung! Besser kann man, und das geradezu *in nuce* den Weg nicht verdeutlichen, den die Musiktheorie im westlichen Mittelalter gegangen ist; hier und nicht in irgendwelchen Hirngespinnsten liegt die musikgeschichtlich epochale Leistung von Musiktheorie im Mittelalter. Dies sind die Autoren, die die abendländische Sonderentwicklung im Raum der Musik begründet haben, rationale Denker, die rational über Musik denken konnten (zu dem folgenden, nun „chromatischen“ Beispiel für die rationale Tonartbestimmung bei Oddo vgl. G. Jacobsthal, *Chromat. Alteration*, S. 230 ff.; zwar kein Repräsentant der musikwissenschaftlichen Mediävistik der Zukunft, wohl aber ein Vorbild für musikwissenschaftliche Mediävistik als rationale Wissenschaft).

Konkret wird die durch die Rationalisierung erreichte Befreiung von der Bindung der Tonartenzuordnung an — oft genug zwangsläufig nur vage — erklärbare Gestaltmerkmale auch in der *Commemoratio brevis*, ed. Schmid, S. 175, 278, wo es um das Beispiel der (gestalthaft) identisch beginnenden Antiphonen *A bimatu* und *Ambulabunt mecum* geht: *Hae quidem antiphonae simili principio ordiuntur, sed mox in processu discrepant et una secundi, altera quarti toni melo deputanda apparet. Similiter in multis*. Es geht ganz konkret um die Zuordnung zu Psalmodieformeln. Diese Zuordnung ist jetzt aber rational entscheidbar.

Und genau so konnten Autoren wie Regino nicht denken, weshalb ihre tonale Klassifikation bei Regino, wesentlich natürlich in den *parapteres, nothi sive degeneres* Melodien, nichts mit *modulatory traits* zu tun gehabt haben kann, s. o., 1.7!

⁴⁵⁴Auf die Fehlinterpretation westlicher Musiktheorie des Mittelalters durch C. Floros wird in einem anderen Buch in der, leider, notwendigen Ausführlichkeit eingegangen. Es sei jedoch bereits hier vermerkt, daß eine unreflektierte Übertragung des Begriffs der *finalis* auf die „Theorie“ der byzantinischen Kirchenmusik zu erheblichen Fehlschlüssen führen muß: Byzanz kennt keine Rationalisierung des Materials der Musik!

⁴⁵⁵Wenn man nicht den entsprechenden Beitrag von M. Haas gelesen hat, was für die Komponisten der Zeit sicher nicht ganz leicht vorstellbar ist. M. Haas hat, wie bereits angedeutet, in einem seiner zahlreichen Beiträge zur Musikgeschichte des Mittelalters oder besser zu der Art, wie man eigentlich Musikgeschichte des Mittelalters treiben sollte, darauf verwiesen, daß die bisherigen Versuche alle dreißig Jahre verspätet seien, weshalb nur er die mediävistische Musikwissenschaft der Zukunft nicht nur errahnen läßt, sondern auch deren Rahmen abgesteckt hat. Wie man als einfacher Fachvertreter ohne die Kenntnisse weniger der Quellen als außermusikalischer, eher populärwissenschaftlicher Literatur mit diesem Vorwurf umgehen muß oder kann, wird in dem angesprochenen Beitrag des Verf. näher erläutert, wo insbesondere zu dem nur aus solcher futuristischen musikwissenschaftlichen Mediävistik so zu sehenden Vorwurf an die seitherige Arbeit auf diesem Gebiet, nichts, aber auch gar nichts von möglichen Einflüssen arabischer und syrischer Quellen auch nur errahnt zu haben, Stellung genommen wird — ein Vorwurf, dessen Absurdität, aus normaler, nicht der Musikwissenschaft der Zukunft stammender Sichtweise, so groß ist, daß wahrscheinlich zwischen dieser Art von Zukunftswissenschaft und normaler, einfältiger, veralteter Wissenschaft ein so ungeheurer Abgrund liegt, den

ben dürfte, daß also der Wille, die acht Tonarten als Klassifikationssystem sozusagen absolut durchzusetzen, erst zu einer Frage an die überlieferte antike Musiktheorie geführt hat; Ergebnis dieser Frage, des Versuchs mit Hilfe antiker Theorie Tonarten zu definieren, hat dann sehr viel weiter geführt, als Aurelian denken konnte. Das ausführlich dargelegte, in einer neuen meisterhaften Interpretation als eine Art Darstellung für Kinder, als Schulbuch für die Kleinen und vielleicht sogar Kleinsten⁴⁵⁶ angesprochene, wenn auch inhaltlich (lieber)

der einfache Betrachter mittelalterlicher Musikwissenschaft nicht überbrücken kann, während der Adlerblick des einen schon weit hinaus über diesen Abgrund von 30 Jahren hinwegsehen kann; und welche ungeheuren Erkenntnisse diese Vision einer Musikwissenschaft, wie sie eigentlich, nämlich in 30 Jahren, sein sollte, schon jetzt erbringen kann, wird jeder einsehen, der den Beitrag *Mittelalter* in L. Finschers *Neuer MGG* durchzulesen unternimmt; Verf. ist genügsam genug, in Arbeiten wie der von G. Jacobsthal ausreichend Vorbildlichkeit zu finden — auch wenn dies die mediävistische Musikwissenschaft einer weit über hundert Jahre alten Methode ist.

Verf. erklärt deshalb hiermit, daß die vorliegenden Erörterungen als Repräsentant dieser traditionellen, in Hinblick auf die Werke von M. Haas und seiner Gewährsleute wie A. Assmann u. a. dreißig Jahre veralteter, vielleicht vor lauter Zukunftserwartung etwas zu sehr in Vergessenheit geratener Werte musikwissenschaftlicher Untersuchung zu verstehen sind, nämlich als Beitrag zur Frage des Chorals als Kunstwerk, als ästhetisches Objekt in der Musikgeschichte, als Beitrag, die Melodien wieder einmal als individuelle Formen, eben als Kunstwerke, vielleicht sogar als Vertreter des musikalisch Schönen — doch, das sollen sie nach Augustin dezidiert sein — in historisch besonderer Situation zu betrachten.

Sicher ist dies eine veraltete traditionsschwangere Herangehensweise, die nur deshalb, vielleicht, noch vertretbar ist, weil die Ergebnisse der zukunftssträchtigeren Betrachtungsweisen von Musik im Mittelalter, speziell des Chorals als Exempel der *oral tradition* „Dogmatik“, also als Arsenal von Formeln, die nicht als solche, als musikalische Gestalten zu werten sind, sondern allein und insgesamt als Träger aller möglichen Vorstellungen über Musik in mündlicher Überlieferung, über Musik als Emanationen von kryptisch vagen *chant communities* und all’ der schönen neuen und tiefen Dinge, die man darüber lesen kann, nun nicht gerade zu solchen Erkenntnissen geführt haben, die der noch nicht der Zukunft zugewandte, einfache musikwissenschaftliche Mediävist als solche verstehen kann. Auch wenn man diese völlig neuartigen Erkenntnisse sicher in der bei M. Haas so verheißungsvoll nicht nur erahnten, sondern real, wenn auch bisher kaum in konkreten Ergebnissen faßbar, angebrochenen Morgenröte einer ganz neuen und daher ganz anderen mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft erwarten darf, verspürt man als beschränkter und rückständiger Betrachter des Chorals doch ein gewisses Bedürfnis zu versuchen, einmal die Melodien als Ganze und als Kunstindividualitäten, tatsächlich als Kunstwerke zu sehen. Ob das ein Unterfangen ist, das nicht einmal zu fragenswerten Fragen führen kann, darüber wird natürlich die angekündigte Zukunftsmusikwissenschaft bald endgültige Antworten geben können — merke: Auch die Musik zur Zeit Wenzel Müllers (welche auch immer) war auf Konventionen angewiesen und insofern natürlich auch eine *music community*; hier läßt sich für den „veralteten“ Betrachter also kaum neue Erkenntnis sehen; die Theorie dazu findet man zu Anfang der Ästhetik von Schleiermacher, der doch tatsächlich zwischen Kunstproduzent und Rezipient nur graduelle Unterschiede des Gleichen sieht, also von einer allgemeinen *music community* ausgeht, deren Mitglieder nur in verschiedenem Ausmaße begabt sind — vielleicht gilt das ja auch für die *musicological community*?

⁴⁵⁶Ob man z. B. *iuvenes* allerdings mit dem Kindesalter verbinden soll, wäre noch einer näheren Untersuchung wert — auch der Oddo zugeschriebene *Dialogus*, der den *Discipulus* nicht selten etwas einfältig, so um die 10 Jahre erscheinen lassen könnte, spricht einmal diesen *Discipulus* als *frater* an; etwas Beachtung der Tradition solcher literarischer Gattungen wäre also nicht unangemessen, bevor man zu tiefe Erkenntnisse zu haben glaubt.

Immerhin sagt Guido ja auch, daß seine Zöglinge mit der Methode „Guido“, die sich tatsächlich als des Pudels Kern oder das Ei des melodischen Kolumbus erwiesen hat, schon vor dem Erlernen der (sprachlichen) Schriftfähigkeit Melodien korrekt und selbständig ablesen und singen konnten; er

nicht explizierte Verfahren der *Musica Enchiriadis*, die Unterschiede der Tonarten strikt den skalisch diatonischen Verschiebungsmöglichkeiten von *neumae* zuzuordnen, d. h. sie dadurch darzustellen und verständlich zu machen, rührt vielleicht doch nicht nur aus der kindgerechten Didaktik, ein Ansatz, der für die mittelalterliche Literatur nach dieser Auffassung so charakteristisch gewesen sein muß, sondern könnte auch als direkter Ausfluß der Rationalisierungsvorgänge verstanden werden. Die Folge der Ausmerzungen von Chromatik, in den *Scolica Enchiriadis* (nach Jacobsthal, wenn man den Text selbst lieber ungelesen läßt) noch einfach hingenommen, wenn auch rationalisiert, zeigt, daß für eine solche Erfassung tonaler Unterschiede gewisse Probleme in der Gestalt der Melodien bestanden haben müssen.

Es ist also anzunehmen, ja sicher, daß das von der *Musica Enchiriadis* eingebrachte Verfahren der Erklärung tonaler Unterschiede durch verschiedene Lagerung der konturmäßig gleichen *neuma* — ein deutliches Wissen um die Gegebenheit musikalischer Gestalt — nicht ganz konform mit der intervallisch diatonischen Wirklichkeit der Melodien gewesen sein kann, d. h. daß es Chromatik und nicht nur reine Diatonik bzw. das partiell unter Systemzwang stehende, also nicht vollständig der Wirklichkeit entsprechende, System der *dasia*-Notation. Insofern wäre die aus Reginos Klassifizierung der Melodie des Int. *Deus in adiutorium* abzuleitende Merkwürdigkeit ein deutlicher Hinweis auf die Herkunft der *finalis* Lehre zumindest nicht direkt aus der Vorgabe der Choralpraxis und ihrer intuitiven Unterscheidungsmerkmale der Tonartenklassifikation.

9 Reginos Problem mit dem Int. *Dicit Dominus: Sermones*

Daß Reginos tonartliches Denken — und einen Tonart sieht er als zu lösende Aufgabe an — wenigstens für die traditionelle mediävistische Musikwissenschaft einige Probleme aufgibt, zeigt auch der Fall des Int. *Dicit Dominus: Sermones*, denn dessen Anfang auf die dritte Tonart zu verweisen, erscheint als geradezu aberwitziges Unterfangen, weil Greg hier, wenn auch in individueller Weise, den so typischen Quintsprung (bei Anfang mit Akzent) und die nachfolgende „Überbietung“ durch den Halbtonschritt kennt, der selbst wieder (zunächst) nach unten führt, also die Folge *Da abaG ...* (auf die Melodie in Greg wurde bereits oben kurz eingegangen, s. o., 7.4 auf Seite 652). Diese Folge kann angesichts vergleichbarer initialer Wendungen nicht einfach als 3. Ton angesehen werden — AR kennt eine Melodie, deren Verwandtschaft mit Greg zu Anfang, nicht aber durchgehend, höchstens über sehr viele Ableitungen begründet sein kann, im 4. Ton, im *E plag.*, verharrt deshalb auch wesentlich

spricht also wirklich die Kleinsten an; ein frühes Beispiel von Werbeargument für eine Lernmethode, wenn selbst die geistig noch nicht Ausgebildeten, mit dieser Methode, nicht der des *Micrologus*, sondern der Notenschrift auf Linien nebst der Verwendung des bekannten Hymnus!, geradezu ohne Lernaufwand lernen können (das sage man einmal Musikwissenschaftlern, die ein Musikdiktat schreiben sollen) — ob damit allerdings der *Micrologus* ein Schulbuch für das (musikalische) Kindesalter war, ob die Erörterungen der *Musica Enchiriadis* über die *superficies* wirklich für die damaligen „Kleinen“ gedacht waren, die so lustig geneigte Gläser mit ebenso geneigter Wasseroberfläche abbilden, wenn man M. Haas glauben darf, erscheint doch etwas merkwürdig — die Natürlichkeit der Aussagen der *Musica Enchiriadis* jedenfalls können nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie zu „ihrer“ Zeit ziemlich revolutionär waren; die Bedeutung der *Musica Enchiriadis* hat ja sogar das Placet von H. H. Eggebrecht erhalten; und daß der Kinderbücher so bewertet hätte, ist wohl nicht so sicher.

länger als Greg in der Tieflage, nämlich auf *D*, dessen Quint wird erst auf der 20. Silbe erreicht! Greg schafft den Aufschwung bereits auf der ersten Silbe, nicht gerade ein Zeichen enger Verwandtschaft. Aber gerade dieser Anfang soll nach Reginos Urteil die „Abartigkeit“ der Melodie durch „Bitonalität“ verursachen. Daß der Schluß mit einer für die erste Tonart üblichen Formel schließt, ist offensichtlich; nur, für die rationale Überlieferung ist der Anfang vergleichbar eindeutig dem 1. Ton zuzuweisen (in Greg):

Di- cit Do- mi- nus:

ser- mo- nes me- os quos de- di in os tu- um,

non de- fi- ci- ent de o- re tu- o:

ad- est e- nim no- men tu- um,

et mu- ne- ra tu- a ac- cep- ta e- runt

The image shows a musical score comparing two versions of a Gregorian chant: AR (Antiphonal Recitation) and Greg (Gregorian). The text is 'su- per al- ta- re me- um.' The AR version is written on a single staff with square neumes, showing a more complex, ornamented melody. The Greg version is written on a single staff with square neumes, showing a simpler, more direct melody. The lyrics are aligned under the Greg staff.

Die Kadenz in Greg, die hier mit *de ore tuo* musikalisch „reimt“, findet man ausreichend oft wieder, um von einer Formel sprechen zu können, vgl. etwa den Int. *Misereris* oder den Int. *Exsurge, quare*. Die Wendung auf *nomen tuum* hat ebenfalls eine Parallele im Int. *Misereris* auf *quia tu es*. Auch sonst ist im Verlauf der Melodie in Greg kein Merkmal zu erkennen, das eine für den 1. Ton auffällig untypische Wendung zeigen würde; Reginos Kriterium bezieht sich auch deutlich auf den Anfang; den Schluß sieht auch er „korrekt“.

Die Melodie in AR erscheint an so vielen Stellen so verschieden, daß die Idee einer direkten Abstammung einer aus der anderen Fassung schwer zu akzeptieren ist. Andererseits handelt es sich nicht um völlig verschiedene Melodien, wie sehr deutlich die zweite Zeile zeigt, in der AR zunächst eine einfache — in Greg nur durch *strophici* „belebte“ — Rezitation durch geläufige Floskeln ausziert; ein besonders deutliches Beispiel von Verwandtschaft beider Fassungen ist dann der folgende Aufstieg, der sinnvoll den Relativsatz als Anlaß für eine Kadenz ansieht: Hier zielt AR nur den in Greg syllabisch diatonischen Aufstieg aus, und zwar nicht schematisch, sondern zum Schluß mit einem ästhetisch überzeugenden Sprung: *D ED FE GF EGF*. Diese Bedeutung des Tons *F* für den Abschnitt kennt auch Greg, wie die Wendung auf *in os tuum* zeigt. Man darf vielleicht sagen, daß der vorangehende diatonische Aufstieg, von Greg durch den tieferen Anfangston im Ambitus noch größer als in AR nach dem Rezitativ vor allem in Greg eine besondere Wirkung besitzt — AR stört diesen Effekt des Kontrasts dadurch, daß das Rezitativ zur Halbkadenz, *meos*, durch „Ausweichung“ nach unten ornamentiert ist: Die Einfachheit von Greg in der ersten Hälfte entspricht also genau dem auch sonst stilistisch charakteristischen Merkmal der Ökonomie im Umgang mit Extremen (ein vergleichbarer syllabischer diatonischer Aufstieg im Vers *adest enim* wird in Greg durch Ornamentik verunklart — hier wird also kein musikalischer „Reim“ gestaltet; die Nutzung von „motivischen“ Möglichkeiten ist eben ornamental, sozusagen nicht voraussehbar, und damit zentral verschieden von Musik wie der in Modalrhythmik).

Auch die folgende Zeile, *non deficient ...*, erweist sich als in beiden Fassungen parallel: Der gemeinsame Anfang nach der Binnenkadenz, *deficient de*, und die Gesamtlage sind vergleichbar. Darf man in Greg die Neumen auf *deficient de ore* aufeinander beziehen? Dies ist sicher eine nicht zu beantwortende Frage, weil der jeweilige Kontext hierzu keine Auskunft gibt; es findet sich kein Grund, daß hier eine Relation bestehen sollte. Von Interesse ist auch, daß Greg die gleiche Neume wie AR, aber um eine Silbe verschoben, also auf *non deficient*, aufweist: AR beachtet damit den Akzent; die Entscheidung von Greg könnte man damit zu erklären versuchen, daß der Effekt der Binnenkadenz und des anschließenden tiefen Initiums durch diese Verschiebung — sozusagen zu einer rein silbenzählenden Verwendung des kleinen

Melismas — wichtiger erschienen sein könnte: Die Lagenkontraste kommen näher zusammen.

In der folgenden Zeile, *adest enim ...*, wird man auch eine Parallelität nicht ausschließen wollen: Wirksam in Greg ist ein ziemlich deutlicher Kontrast zwischen einzelnen Teilchen, die jeweils den Wortgrenzen entsprechen, wogegen AR durch Weiterführung keine deutlichen *incisiones* entstehen läßt; *adest — enim ...* stellt in Greg eine regelrechte Kadenz mit folgendem Initium dar, syntaktisch ohne Berechtigung. Bei gleicher Kontur wirkt in Greg auch das Schlußwort *tuum* deutlich abgegrenzt; der Effekt des gegenüber AR noch tieferen Tiefsttons macht die Stelle der Kadenz sozusagen als Überraschung deutlich, nämlich als Sprung aus der Rezitation nach unten.

Vergleichbar ist auch der Aufstieg in der Zeile *et munera tua accepta erunt*. Die Schlußwendung mit dem auffälligen *porrectus DCG* hat nicht nur viele Parallelen in der Nutzung gerade dieser Floskel (nur in AR), sondern insgesamt im Int. *Intret in conspectum*. Auch der Anfang, letztlich ebenfalls eine Umspielung eines Rezitativs zwischen *D — F* findet in AR eine Parallele im Int. *Ex ore infantium* (keine Entsprechung zu dieser Parallele in Greg, schon wegen anderer Tonart). Beide Fassungen sind hinsichtlich ihres geringen Umfangs bei aller Aufwendigkeit an bestimmten Stellen (vgl. etwa die deutliche Parallele beider Fassungen auf *adest enim*) ebenfalls vergleichbar.

Von einer Ähnlichkeit zu Anfang kann in keinem Fall gesprochen werden. Man wird hier, wie auch bei den Schlüssen, jeweils eine Verwendung eigenständiger Wendungen erwarten können. Bemerkenswert ist nun, daß AR die *finalis* verwendet, die Regino nur für den Anfang annimmt — daß AR die plagale Tonart setzt, muß nicht notwendig einen Gegensatz darstellen, denn AR klassifiziert sicher erst mit rationalen Kriterien, wo der geringe Umfang für die plagale Tonart gesprochen haben mag.

Dieses letzte Beispiel in der Reihe der von Regino aus tonalen Gründen als *degeneres* bezeichneten Introitusmelodien kann damit noch einen weiteren Fragenkomplex sichtbar machen: Gibt es historische Schichtungen in Greg — bei AR läßt sich dies wegen der späten Aufzeichnung viel leichter annehmen —, die eine noch bis oder für Regino wirksame ursprüngliche Fassung z. B. aus tonalen Gründen zu Anfang „normalisiert“ haben könnten? Daß tonale Grundsätze für den Rationalisierungsvorgang erhebliche Bedeutung, vielleicht sogar die motivierende Bedeutung der Rationalisierung hatten, ist bekannt, zumindest den Lesern von Verf. *Zum Bezeichneten der Neumen*, weil da die Quellen angeführt und auch beurteilt werden, in Bezug auf diese Frage. Wäre es nun denkbar, daß im Laufe des 9. Jh. an irgendeiner Stelle irgendein, dann aber einflußreicher *magister cantus* die Skrupel von Regino durch Einfügung eines „normalen“ Initiums beseitigt, damit eine Fassung geschaffen hat, die sich durchgesetzt hat, aber Regino noch unbekannt war⁴⁵⁷. Was solche Annahmen für

⁴⁵⁷Daß ein solcher Vorgang nicht von vornherein undenkbar ist, belegt Oddo, wie man im bereits angesprochenen Werk von G. Jacobsthal, S. 231, erfahren kann: Bei „tonalen“ Problemen scheint es (gelegentlich) ein Ausweichen gegeben zu haben, das gestaltmäßige Veränderungen des Anfangs gesetzt hat. Man vergleiche die Diskussion von Jacobsthal, ib., S. 204 f.: Daraus geht hervor, daß *cantores* natürlich auch „zitieren“ konnten, nämlich wenn ihnen ein Anfang, oder andere Stellen, aus irgendwelchen, z. B. tonalen Gründen nicht gefallen haben — und was man noch beachten sollte: Ausweislich Oddos Darstellung seiner rationalen Lehrmethode wird man annehmen dürfen,

„unangenehme“ Folgen haben könnten, liegt auf der Hand, vor allem drängt sich wieder das Problem der Einheitlichkeit der Überlieferung auf, das durch die Annahme eines notierten Urgraduale natürlich sehr angenehm gelöst wäre, die aber eben keine historischen Belege anführen kann. Auch solche Merkwürdigkeiten wie die „bitonale“ Einordnung speziell der zuletzt zitierten Melodie werden dadurch nicht leichter verstehbar.

Auf diese Probleme soll hier nur als Abschluß, sozusagen zur Eröffnung eines weiteren Fragenkomplexes hingewiesen werden — zu beachten wäre aber auch im Falle, daß eine solche Veränderung „neben“ Regino, also ohne sein Wissen, ohne daß diese Änderung schon zu ihm gelangt sein könnte, natürlich eine bewußte, kompositorisch intendierte Veränderung sein müßte — es sei betont, daß es sich hier nur um sozusagen den Versuch einer Annahme zur Erklärung der so schwer verständlichen Klassifizierung gerade eines eindeutig im 1. Ton stehenden Antiphonanfangs durch Regino handelt, es gibt keinen Anlaß dafür, diese These im gegebenen Fall auch nur als wahrscheinlich anzusehen; man sucht nur etwas mühsam nach einem Ausweg aus dem Dilemma⁴⁵⁸.

Einen Grund für die Annahme, daß hier irgendwelche Vagheiten zum Ausdruck kämen, Vagheit und Unklarheit der Überlieferung, gäbe es gerade in einem solchen Fall nicht. Daß Reginos angesichts der mittelalterlichen, greifbaren Überlieferung merkwürdiges Problem mit dem zuletzt zitierten Introitus auf eine solche Lösung zurückgeführt werden müsse, ist natürlich nicht gesagt; es lassen sich vielleicht noch andere Lösungen denken; die Möglichkeit solcher Interpretation ist aber, insbesondere angesichts des gerade zu Anfang grundsätzlichen Unterschieds beider Fassungen, also der Unmöglichkeit, hier auf eine gemeinsame Vorgabe zu schließen, (leider) mitzudenken. Mit diesem letzten Hinweis kann die vorliegende Betrachtung einiger Melodien abgeschlossen werden, denn die wesentliche Aufgabe dieser Arbeit, die Notwendigkeit, den Choral als musikalische Kunst, und gerade auch als Repräsentant des musikalisch Schönen anzusehen, wurde damit wenigstens versuchsweise an einigen Beispielen vorgestellt: Wenigstens als Hinweis darauf, wie man sich vielleicht dieser Aufgabe nähern kann, könnte ein Wert dieses Beitrags liegen. Der Choral ist musikalische Kunst.

Über dieses Schöne zu sprechen, kann natürlich nur in Hinweisen bestehen; die wahre Leistung des fast schon zeitinvarianten Aufzeigens dieser Schönheit verdankt man denen, die diesen Choral aus ihrem musikalischen Gefühl und ihrer Erfahrung wieder lebendig ma-

daß diese „Zitier“er“, die also einen Anfang durch einen anderen ersetzt haben, noch „vorrationaler“ Charakteristik waren, denn mit Benutzung der Schrift hätten sie das Problem viel leichter, nämlich im Sinne von Oddo lösen können, durch keine oder nur sehr einfache, schematische Veränderung. Was das für die hier erörterten Fragen bedeutet? Nun ganz einfach, daß konkrete Motivnutzungen auch in „vorschriftlicher“ Zeit geläufig waren, und — „vorrational“! — offenbar leichter auszuführen waren als die von Oddo angeführten rationalen Methoden.

⁴⁵⁸Was angesichts der doch recht geringen Anzahl wirklicher Überlieferungsunterschiede in den Melodien der Meßgesänge ein Problem darstellt, sind solche Äußerungen wie die von Oddo, die bei Guido eine Parallele haben, wenn er die vielen individuellen Varianten beklagt — dies deutet daraufhin, daß offenbar individuelle, nie zur Notation gelangte und sicher noch völlig „vorrational“e Ausführungsweisen bestanden haben könnten; wie aber kommt dann doch die vorherrschende Einheitlichkeit der schriftlichen Überlieferung zustande? Auch hier erscheint eine einfache Antwort gewissen Schwierigkeiten ausgesetzt. Man muß wohl auch hier annehmen, daß solche individuellen Varianten ganz bewußte Veränderungen an einer geläufigen Grundform waren.

chen. Verf. verdankt hier sehr viel der wunderbaren Art, in der Hochwürden P. Dr. Roman Bannwart aus Einsiedeln den Gregorianischen Choral zum musikalisch tiefen Erlebnis in der liturgischen Feier werden läßt. Ihm sei hiermit ein schwacher Ausdruck des Dankes ausgedrückt.

10 Anhang zu neuesten Erkenntnissen mediävistischer Musikwissenschaft

10.1 Zu einer neuesten Deutung choralischer Semantik, von Guido und des Ton-Buchstaben-Vergleichs sowie zu dem, was dieser wirklich bedeutet als ein Beispiel für das Niveau neuester musikwissenschaftlicher Mediävistik

Angesichts der vorliegenden ausführlichen, wenn auch wissenschaftlichen Diskussion der Form und Funktion des Ton-Buchstaben-Vergleichs bei Guido in der wissenschaftlichen Literatur erweisen sich die Ausführungen von Sr. Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache i. Gregor. Gesang, Beihefte zum Archiv f. Musikwissenschaft*, Bd. 49, Stuttgart 2001, S. 118 ff., nicht nur als inadäquat, sondern als dezidierter Rückschritt hinsichtlich musikhistorischen Erkenntnisstands; es handelt sich um das jetzt immer häufiger auch in die musikwissenschaftliche Mediävistik eindringende freie Daherreden, unbekümmert um Sachverhalte und Quellenaussagen — aber dem, offenbar (euphemistisch formuliert) nicht gerade sachkundigen Doktorvater sicherlich angenehm zu lesen.

Nach Ihrer Deutung geht Guido in *seiner Darstellung der musikalischen Struktur — primär vom — im weitesten Sinne — rhythmischen Aspekt der Musik aus*. Abgesehen davon, was der *rhythmische Aspekt der Musik im weitesten Sinne* eigentlich heißen soll, ist ganz klar, daß Guido ein wesentliches Problem des (Schwester Emmanuela allerdings nicht) bekannten Vergleichs sieht, den er im Übrigen natürlich genau wie die Vorläufer — und er basiert auf der *Musica Enchiriadis* schon in der Anordnung des Stoffes — zur Darstellung der Autonomie eines musikalischen Gliederungssystems benutzt: Wie Sprache läuft Musik, natürlich wesentlich als Einstimmigkeit verstanden (was auch für die entsprechenden Ausführungen von Johannes Cotto im Mehrstimmigkeitskapitel gilt), in einer hierarchisch gegliederten Folge von Abschnitten ab, deren Sinn in ihrer Gestalt sowie der Formrelationen der aufeinanderfolgenden Gestalten liegt, wozu übrigens auch „tonale“ Bezüge der jeweiligen Schlußtöne gehören. Davon hat, trotz vorliegender Literatur und eingehender Kommentierung der betreffenden Textstellen Schwester Emmanuela offenbar nichts verstanden: Wesentlich ist, daß Guido hier Musik als sinnvoll gegliederte Form versteht; und da besteht tatsächlich auch und gerade für die grundsätzlich umgeänderte Form des Adrastschen Vergleichs ein erhebliches Problem: Sprache ist nicht in dem Sinne Kunstform wie Musik (auch etwas, was man als *Umgangsmusik* bezeichnen könnte, ist nicht parallelisierbar mit *Umgangssprache* und der Erscheinungsweise von Sprache überhaupt); wie die Zeugnisse z. B. Helisachars oder auch des

bekanntens Schreibens Papst Pauls I zeigen, wird Musik von wenigen, ja oft nur von einem einzigen Meister so beherrscht, daß er als Leiter und Fachmann für Komposition, einschließlich Melodieadaptation an „neue“ Texte und Ausführung tätig sein kann. Dementsprechend zeigt auch Aurelian klar genug, daß ein Unterschied zwischen reinen Ausführenden und den *magistri cantilenae* besteht, bzw. in seinem Plan, bestehen soll; die Notwendigkeit besonderer musikalischer Kenntnisse und Fähigkeiten wird auch sonst, z. B. in Viten wie auch den Vorschriften in Beiträgen zu den *Divina officia* o. ä. ausreichend klar bezeugt, so daß die Vorstellung einer *chant community*, wie sie Max Haas mit der ergreifenden Bemerkung einführt: *Daß bislang nicht nach einer 'chant community' gefragt wurde, verdankt sich dem trivialen Umstand, dass der Begriff eben in der vorliegenden Arbeit eingeführt wurde, Mündliche Überlieferung und altr. Choral*, S. 50, Anm. 91, was aber nicht etwa *alten Wein in neue Schläuche ... füllen* soll, sondern die *Implikationen von konventionellen Indikatoren* betonen soll, was dann noch unter Hinweis auf den großen Treitler als *'generatives System' — ein bestimmtes Arsenal von Regeln, das der Produktion eines Gesanges zugrunde liegt, oder 'das internalisierte Wissen' um die Regeln und Prinzipien in local ecclesiastical-communities* klar gemacht werden soll. Weil ja auch ein Komponist wie Mozart ein *bestimmtes Arsenal von Regeln, das der Produktion eines Gesanges zugrunde liegt*, beherrscht haben dürfte, ja beherrscht haben muß (wenn auch nur, um überhaupt verstanden zu werden), und somit auch ein *'internalisiertes Wissen' um die Regeln und Prinzipien* Mozart „immanent“ gewesen sein dürften, wie Clementi ebenfalls, z. B. die viertaktige Periodik, die Harmonielehre, die semantischen Vertonungstopoi, Begleitungs technik etc., könnte es scheinen, daß von M. Haas hier nur eine Banalität mit Hilfe aner kennenswert bedeutender und schöner Wörter vorgestellt wird. Weil dies aber doch nicht sein kann, so muß die Tiefe der so emphatisch als völlig neuartig dargestellten Erkenntnisbegrifflichkeit von Max Haas demnach in der Vorstellung einer *chant community* beruhen, was dann wieder nicht nur etwas total Neues, sondern auch Anderes als etwa eine *Gesangsgemeinschaft* bedeuten muß; etwas so Neues, daß auch hier nach dem Sinn dieser Bezeichnung mehrfach gefragt werden muß. Angesichts des Umstands, daß auch im Choral jeweils nur einzelne *cantores* maßgeblich waren, und keine Art von Analogie zu einer Sprachgemeinschaft vorliegen kann — die Kompetenz des *native speakers* betrifft jeden, es ist aber doch nicht jeder ein *native musician* oder gar ausgebildeter Solist, wie dies auch Augustin klar formuliert — ist beim wirklich allerbesten Willen zum Verstehen von M. Haas nicht einzusehen, was dieser, die Formulierung sei wiederholt, so emphatisch als neue Begriffsbildung herausgehobene Ausdruck denn wirklich Neues sagen soll: Es gibt einige, *etiam nostrorum*, die *multa musice norunt statuta*, die allerdings nicht die Kenntnis besaßen, die ein *musicus* besitzen muß, z. B. die Kenntnis, was eine Quart ist — daß die *prisci* an betreffenden Stellen eine Quart korrekt singen konnten, ist wohl nicht erörterungsbedürftig, was sie nicht wußten, war die skalisch rationale Bestimmung einer solchen Konsonanz (ed. Gushee, S. 54, 6): Immer handelt es sich um wenige, bei Papst Paul nach Versterben von Georgius eben nur noch um den einen, Symeon, der als Magister tätig sein konnte — mit Sprachkompetenz ist musikalische Kompetenz nun wirklich nicht identifizierbar. Insofern also könnte von einer *chant community* auch nur gesprochen werden, wenn man damit die tatsächlich triviale Tatsache bezeichnen will, daß Komponisten in älterer Zeit gewisse Regeln

hatten, nach denen sie komponierten, daß es also auch in der liturgischen Musik des Mittelalters Konventionen gab; kaum eine sehr überraschende Behauptung. Aeddi ist in England ein Beispiel für die Existenz solcher Regeln in einem vorbildlichen Subjekt (vgl. 7.6.2 auf Seite 690), das erst noch durch Unterrichten eine *chant community* begründen mußte, die dann die Regeln behalten und weitergeben konnten, was wohl vor allem im Behalten und Weitergeben der korrekten Melodien bestand, daß die alle nur vage „generative“ Regeln erhalten hätten — müßte erst einmal nachgewiesen werden; Sprechen kann, fast, jeder, wie das auch für Denken gilt, Singen, zudem noch korrekt, können viele nur nach mehrfachem Einprägen jeweiliger Melodien; schöpferisch zu sein, ist da wieder etwas Anderes, das, warum eigentlich nicht, auch im Choral in neuen Melodien oder der Adaption von Formeln bestanden hat, genau gewußten Formeln, deren „generative“ Anwendung durch die nun wirklich bekannten Regeln der Anbringung solcher Formeln an bestimmten syntaktischen Stellen beruhte: Daß selbst diese einfachen Regeln nicht jeder Sänger beherrscht haben dürfte, beweist der Brief von Helisachar. Aber natürlich, statt *Konventionen*, ist *chant community* ein viel schöneres, assoziationsheischendes Wort.

Und daß man sich musikalische Begabungen herausuchte, ist ja bekannt, sogar — in Hinblick auf Gregor *horribile dictu* —, aus manchen Papstvitzen.

Genau diesen Unterschied zur „Sprachgemeinschaft“, der für die praktische Anwendung des Vergleichs ja einige Mühe machen mußte, hat Guido von Arezzo bemerkt, und daraus auch die Konsequenzen gezogen: Ein musikalischer Abschnitt ist demnach nicht einfach mit dem der normalen Sprache vergleichbar, sondern ein, um ein altmodisches Wort zu gebrauchen, Artefakt wie ein gedichteter Vers — allerdings sollte hier beachtet werden, daß bei nicht-dadaistischer Dichtung der Inhalt eine gewisse Bedeutung hat; Varianten in mündlicher Dichtung sind daher grundsätzlich nicht mit denen von Melodien zu vergleichen: Da liegt kein wesentlicher Inhalt vor, dem sprachlich geradezu ein Kontinuum von verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten gegenübersteht; in Musik ist die Form, die Melodiegestalt der wesentliche Sinnfaktor. Dieser Unterschied zwischen Sprache und Musik ist zumindest beachtenswert; hinzu kommt noch eins: Der Kirchengesang der Römischen Kirche ist Teil der antiken Musikkultur und aus ihr entstanden, natürlich unter Berücksichtigung eventueller Einflüsse der jüdischen Tradition und anderer Einflüsse, z. B. der syrischen Liturgie — aber darüber wird man sicher bald von M. Haas Dinge erfahren, die noch niemand weiß; daß der in Notenschrift überlieferte christliche Hymnus aber nur eine zufällig „geronnene“ Variante eines Kontinuums von Varianten gewesen sein soll, müßte erst noch bewiesen werden; weshalb sollte die Kirche aus einer solchen Kultur heraus plötzlich ein absolut anderes Musikverständnis entwickelt haben?

Allerdings, vielleicht ist für die Dichtung Homers ja auch eine Art Kollektiv der versammelten „alten“ Griechen verantwortlich, eine *poetry* oder auch *chant community*, vielleicht sogar unter Einschluß von jungen Griechinnen? Vielleicht wurde diese Dichtung ja auch im Chor, sozusagen als *Free Jazz* vorgetragen, jedesmal etwas anders? Quen sabet, möchte man mit Jules Vernes fragen. Die Rhapsoden dürften nach den Nachrichten den Text auswendig gelernt haben.

Zu beachten ist jedoch, daß auch Guido von Arezzo recht klar bemerkt, daß es „Sänger“

gäbe, die auch nach 100 Jahren unfähig sind, eine Melodie nach erstem Vorsingen zu erfassen, vielleicht Choralwissenschaftler — also gab es auch andere; nur, die Unterscheidung zwischen Gestalt und Ausführung ist damit so klar, daß nur Denken tiefer als das Meer von solchen Sachverhalten abstrahieren, dafür statt Erkenntnissen schöne Wörter liefern kann; auf die geläufige Differenzierung zwischen Komposition und Ausführung, z. B. bei Hucbald wird hier noch an anderer Stelle hingewiesen.

Insofern erscheint der Bezug zur Metrik, d. h. die Umwandlung des Vergleichs von Sprache und Musik in einen von Metrik und Musik durch Guido wesentlich sinnvoller, weil da ja auch ein Gestalter auftritt, also künstlerische Formung vorliegt; und da hätte Sr. Emmanuela, wenn sie schon dezidiert die betreffende Literaturkenntnis ausschließlich in die Bibliographie delegiert und für ihre Ausführungen die Literaturkenntnis zum Prinzip erhebt, etwas weiter lesen sollen, da steht erhellend: *Proponatque sibi Musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; ...*, und diese *divisiones* sind ja keine Metren, sondern die angegebenen Intervalle; schließlich ist eine wesentliche Aufgabe des *musicus*, die *neumae* so zugestalten, daß sie sich in den verschiedenen Konsonanzen/Intervallen zueinander verhalten z. B. hinsichtlich der jeweils durchschrittenen Ambitus von Teilchen und aus deren Zusammensetzung bestehenden Teilen — und man sollte wirklich nicht einfach übersehen, daß Guido ja auf die *Musica Enchiriadis* reagiert: Und was sagt die?

Die, Schwester Emmanuela Kohlhaase offenbar nicht bekannt, gibt eine bemerkenswerte Terminologie, ed. Schmid, S. 22, 26 (nach Diskussion der rein musikalischen Formbegriffe *comma et cola*): *Discrimen autem inter summam et infimam vocem commatis appellatur diastema. Quae diastemata nunc quidem minora sunt, ut est illud, quod vocamus tonum, nunc maiora, ut duum triumve ac deinceps aliquot tonorum habentia intervallum. Porro autem sicut cola commatibus constant, sic commatum spacia dicimus diastemata. Quae in colis vero spacia fuerint vel integro quolibet melo, sistemata nominamus.* Der Text dürfte ab *porro* verderbt sein, denn daß die Abschnittsambitus der *commata* als *diastemata* benannt werden, wurde bereits gesagt, man muß eine Parallele erwarten, nämlich *Wie die Kola aus Kommata bestehen, so bestehen die Ambitus der Kola aus Diastemata. Die Ambitus von Kola oder ganzen Melodien heißen Systemata.* ..., nur so ergäbe der Satz einen Sinn, schließlich soll mit *porro* ja etwas Weiterführenden, Folgendes erklärt werden: *porro autem sicut cola commatibus constant, sic colorum spacia diastematibus constant. Quae ...*, wäre eine mögliche Korrektur. Nur dann ist die Umgestaltung der antiken Terminologie sinnvoll, wo bekanntlich *systemata* aus *diastemata* bestehen (allerdings in einem ganz anderen Sinne der reinen Ordnungssystematik, wo ein Tetrachord ein *σύστημα*, eine Quart aber ein *διάστημα* ist). Dies ist eine der wesentlichen, grundsätzlich neuen auch terminologischen Ansätze der *Musica Enchiriadis*, die man nicht einfach so übergehen kann: Aus rein ordnungsmäßigen Begriffen wird eine Bezeichnung des Maßes ablaufender Melodie — ist denn das zu verstehen, wirklich so schwierig?

Für die Fragestellung wichtiger jedoch ist der Umstand, daß den jeweiligen Teilen der musikalischen Form hiermit Ambitus entsprechen, denn damit ist ein Hinweis auf eine ältere Betrachtungsweise nahegelegt, die im Kapitel über Pythagoras von Aurelian und in der ersten

Schicht der *Alia Musica* begegnet, wo die Tonarten durch Abschnittsintervalle charakterisiert werden sollen, allerdings, und hier geht die *Musica Enchiriadis* grundlegend sinnvoll vor, rechnet sie, Aristoxenisch geprägt, mit Vielfachen des Ganztonintervalls. Dem Betrachter müßte damit auffallen, daß mit dieser Aufstellung von Abschnittsintervallen natürlich auch die jeweiligen „durchlaufenen“ Intervalle eines Formteils als Formfaktoren bewußt werden mußten, und genau das begegnet bei Guido im angesprochenen Fall; die Relation zwischen Formteilen beruht auch auf der Relation der jeweils „durchmessenen“ Intervalle, daneben auch auf den jeweiligen Richtungen, der gegenseitigen intervallischen Relation (zwischen jeweiligem Schluß- und Anfangston) etc.: Die für Guido wesentlichen Faktoren der musikalischen Form, die die Korrespondenz zwischen Teilen betreffen, sind zahlreich; und einige davon sind von der *Musica* und *Scolica Enchiriadis* vorgegeben; soll man das einfach so übersehen?

Natürlich ist dabei auch eine rhythmische Komponente zu beachten, denn die jeweils hierarchisch kleinere, eine größere Abschnittseinheit mit anderen zusammen konstituierende Einheit wird rhythmisch anders dargeboten, sie hat einen kürzeren *tenor*, d. h. eine kürzer zu singende *mora ultimae vocis*: Wer daraus eine direkte Analogie zur rhythmischen Erscheinung metrischer Verse interpretieren wollte, muß Unsinn behaupten: Die metrischen Einheiten auf verschiedener Ebene sind doch nicht durch verschiedene Dehnung der jeweils letzten Töne zu charakterisieren. Diese jedoch sollen dann auch in ihrer jeweils zum Grad des Abschnitts passenden Dauer korrekt ausgeführt werden — und woher Guido diese Vorstellung entnimmt, ist jedem Leser der *Scolica Enchiriadis* geläufig: Es handelt sich nur in der Hinsicht um ein metrisches Geschehen, als (nach dem theoretischen Modell!) Proportionen zwischen den jeweiligen Schlußlängen ebenso zu beachten sind wie auch die Proportion zu Binnentönen, zu den Tönen, die nicht an Abschnittsschlüssen stehen und dies wieder soll vom Gesamttempo abhängen. Sicher ist eine proportionale Bestimmung solcher dezidiert nicht metrischer Relationen nicht als direkte Wiedergabe der Wirklichkeit anzusehen; daß Schlußtöne länger ausgehalten werden, verschieden lang je nach Grad des damit abgeschlossenen Abschnitts liegt ebenso auf der Hand wie das *Ritardando*, das Guido sinnfällig beschreibt. Und natürlich bot eine proportionale Systematisierung dieser Phänomene eine Garantie für wissenschaftliche Erfassung der Wirklichkeit. Darum geht es.

Von wesentlicher Bedeutung für die Theorie eines durch — in hierarchischen Strukturen komplexe — Gliederung sinnvollen Verlaufs von Musik ist aber natürlich die Möglichkeit der Relationsbestimmung von Melodiegliedern auf verschiedener Ebene, z. B. durch die Tonzahl pro solcher Einheit (auch die Tonzahl hat nichts mit Metrik zu tun — wenn man weiß, was Metrik ist). Allerdings sind offenbar die jeweiligen melischen Relationen die wichtigsten, denn die beschreibt er recht liebevoll und ausführlich, ja geradezu in der Art eines Katalogs, z. B. die *reciprocata neuma*. Natürlich muß Guido feststellen, daß alle diese Faktoren, die die Relation von aufeinanderfolgenden *neumae* auf verschiedener Ebene — also Kleinstteile, *syllabae*, *neumae* bis hin zur vollständigen Melodie — nicht in der Stringenz erscheinen können wie die Metrik das von ihren Elementen verlangen muß; jedem (und natürlich jeder), der den Text auch nur oberflächlich, jedoch im Ganzen liest, muß klar sein, was die bemerkenswerte Leistung von Guido hier in Bezug auf die Formulierung von Musik als sinnvoll gegliederter Ablauf darstellt: Eine Melodie ist eine Folge von hierarchisch verschiedenen

Formeinheiten, wobei der Sinn dieser Folge in der Relation der Einheiten zueinander liegt; eine bewundernswerte und für sehr lange Zeit nicht mehr erreichte Bestimmung von Musik als sinnvoller Ablauf durch formmäßig sinnvolle Folge sinnvoll geformter Abschnitte auf verschiedener hierarchischer Ebene. Dabei sind die betreffenden Formfaktoren bestimmt von der jeweiligen Ebene der Abschnitte, rhythmischer Differenzierung ihrer jeweiligen Schlußtöne, Anzahl der jeweils vergleichbaren Tonzahlen und schließlich von der Art der melischen Gestalt und Anbindung, wie das im Kapitel XVI noch näher erläutert wird, nämlich unter der Rubrik: *De multiplici varietate sonorum et neumarum*.

Um dieses Formverständnis von Musik erklären zu können, dient der traditionelle, aber erst im Mittelalter auf den Verlauf von Musik, und nicht auf abstrakte Strukturen des Tonsystems bezogene Vergleich, den Guido bewußt in Richtung auf die Gestaltung, die Form durch einen *musicus* abändert: Schließlich dürfte jedem klar sein, daß normale Sprache nicht den Wert als Form hat, der metrischen Gedichten zukommt; der *musicus* ist Gestalter wie in der Sprache eben der *metricus* (insofern ist auch unverständlich, warum Sr. Emmanuela das Wort *Komponist* in Bezug auf Guidos Ausführungen in Anführungszeichen setzt, ib., S. 120). Und für die Beurteilung der Vorstellungen von Sr. Emmanuela Kohlhaas folgt daraus, daß hier von irgendetwas *Rhetorischem* gerade nicht gesprochen werden kann: Die formalistische Sicht, daß der — in seinem Sinn von der modernen Deuterin unverständene — Vergleich von Musik und Sprache erstere mit irgendeiner sprachartigen Semantik, fein formuliert natürlich *Rhetorik*, ausstatte, geht an der eigentlichen Bedeutung völlig vorbei, erweist sich als unfähig, den leicht verständlichen Sinn des Textes auch nur ansatzweise errahnen zu lassen: Und dieser Sinn ist nicht eine Rhetorik oder Sprachlichkeit von Musik in vager Ahndung tieferer Bezüge, sondern ganz klar, die Erkenntnis, daß Musik wie Sprache eine aus der Folge aufeinander bezogener Gestalteinheiten auf verschiedener hierarchischer Ebene bestehende Erscheinung ist; und der Sinn von Musik liegt genau in dieser komplexen und hierarchischen Beziehung der Abschnitte zueinander.

Hat man dies erst einmal verstanden — und der Text sagt das deutlich genug —, so wird noch klarer, warum Guido genial genannt werden kann: Er hat erkannt, daß der Vergleich, auch in seiner völlig veränderten mittelalterlichen Form nicht paßt: Sprache bezieht ihren Sinn aus ihrem Sinn, aus der vermittelten Bedeutung, aber nicht aus gestaltmäßigen Relationen der jeweilig aufeinanderfolgenden Einheiten. Hier ist der Vergleich mit der Metrik wesentlich sinnvoller und erhellender, allerdings nicht für die Ausführungen von Sr. Emmanuela Kohlhaas. Deren Bemerkungen verunklaren den eigentlichen Sinn, die Leistung von Guido und davor der *Musica Enchiridis*, Musik als in sich sinnvollen, seinen Sinn aus der Folge von aufeinander in vielfacher, gestaltmäßiger Hinsicht bezogenen Einheiten beziehenden Ablauf zu fassen, in unerträglicher Weise: Bedenken sollte man hier, daß erst Adam Smith als Philosoph zu annähernd gleichartiger Beschreibung von Musik als sinnvoller Verlauf, und zwar als in sich sinnvoller Verlauf gelangt ist. Schwester Emmanuela erweist sich hier als herber Rückschlag nicht nur für die Musikgeschichte, sondern auch für die Geschichte der philosophischen Bestimmung vom Sinn von Musik, und die Aussage zur „irrationalen Rationalität“, die die *delectatio mentis* (s. auch 1.3.1 auf Seite 49) an Musik begründet, sollte verdeutlichen, was hier von der frühen mittelalterlichen Theorie geleistet worden ist; doch nicht eine

Rhetorik der Musik in Bezug auf den Text.

Und auch der Hinweis darauf, daß die Einheiten der Musik mit den ihr sprachlich zugeordneten Satzteilen zusammen enden sollen, ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß *die Analogie Musik – Sprache hier gerade nicht zu einer Schwierigkeit für das Textverständnis und damit für die Vorstellung der beschriebenen Musik wird.* ...: Es treten sich nach der Definition von Guido und der *Musica Enchiriadis* gleichberechtigte Ablaufformen gegenüber: Der Vergleich sagt nichts zur Relation von Text und Musik im Choral. Und daraus folgt auch ganz klar, daß man bei der Setzung der *morae vocis*, also der Schlußöne von Gestalteinheiten auch ein wenig auf die metrische Struktur des Textes achten soll, so etwas tut auch schon Aurelian, was man erfahren kann, wenn man in Johners Buch auf S. 178 unten schaut (ib., S. 121); sprachliche Semantik, Rhetorik oder sonstige anachronistische Vorstellungen auf den unverstandenen Text aufzuoktroieren ist daher nicht nur unangemessen, sondern nur geeignet, musikhistorische Erkenntnis zu verhindern.

Daß man selbst einfachste Aussagen nicht verstehen kann, zeigt Sr. Emmanuela übrigens nicht nur hier, sondern auch in ihrer Sicht von Hucbalds Erklärung der Tonrepetition, bekanntlich eine Erscheinung, bei der der gleiche Ton wiederholt wird und dazwischen keine Konsonanz liegt. Dieses Faktum kann man natürlich so erläutern wie dies Hucbald tut, ed. Chartier, S. 138, 5: *veluti si unam quamlibet litteram saepius scribas aut proferas, ut .á.á.á.* Man könnte sich natürlich fragen, wo dies in der Sprache wirklich vorkommt und wird dann bemerken, daß es sich hier um ein Beispiel auf der Basis der Auflösbarkeit von Musik und Sprache in Elemente handelt. Bei Sr. Emmanuela wird daraus aber, ib., S. 120: *... geht es doch um eine beinahe identische Praxis in beiden Systemen, die einer musikalischen Umsetzung von konkreter Sprache gar nicht fern ist.*; nur wo finden sich in der Sprache drei und mehr *a* hintereinander? Wo kann hier eine *beinahe identische Praxis* bestehen und wie soll man derartiges dann auch noch musikalisch umsetzen? Die Ratlosigkeit, die sich beim Lesen derartig fröhlich-vager Bemerkungen einstellt, kann aber sogar noch erhöht werden, wenn man erfährt, *noch stärker gilt dies für Guido von Arezzos Aussage zur Liqueszenz ...*, worauf die bekannte Definition folgt, daß bei der Liqueszenz — es geht allein um die Ausführung! — die Noten wie die entsprechenden Laute irgendwie ineinander gezogen, also nicht abgesetzt werden, vgl. Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 96 ff. (erschienen 1998). Sr. Emmanuela allerdings folgert daraus, daß man hier *bereits eine sehr ins Detail gehende Anweisung für die Textvertonung* sehen kann, was Sr. Emmanuela hier an Anweisung für die *Textvertonung* sehen will, ist jedenfalls aus dem Text Guidos nicht zu erkennen.

Guido spricht ausdrücklich von *proferre*, wie im gesamten Kontext des Schlusses von Kap. XV die *Ausführung*, nicht die Gestalt einer Melodie, also auch nicht der *musicus* als musikalischer *metricus*, d. h. Gestalter von Form, angesprochen wird. Sr. Emmanuela bemerkt davon nichts, wohl weil ihr die reichhaltige Literatur zum Problem der Liqueszenz unbekannt geblieben ist: Das Problem liegt darin, daß die recht feste Koppelung einer bestimmten Neume, eben der Liqueszenz bzw. ihrer verschiedenen Formen an bestimmte Phonem-, mittelalterlich Buchstaben-, Kombinationen, zur Frage führen muß, ob hier sprachklangliche Besonderheiten direkt in Musik umgesetzt werden. Sr. Emmanuela bemerkt ebenfalls nicht, daß Guido die Liqueszenz nicht als solche Verknüpfung darstellt, sondern parallelisiert: Wie

bestimmte Buchstabenkombinationen, so gibt es auch in der Musik ein entsprechendes Verschleifungsphänomen. Diese strikte Trennung der beiden Teile des Chorals, Wort und Ton, ist zu beachten: Die maßgebliche Autorität, Augustin, versteht die liturgische Musik deziert nicht als irgendeine Aussprache des Chorals, sondern klar als Musik — wie anders sollte denn auch die Gefahr bestehen, sich an die Musik, auch und besonders in der liturgischen Musik zu verlieren, keine kleine Sünde.

Mit „Vertonung“ auch in irgendeinem *weitesten* Verständnis dieses Wortes haben Guidos Hinweise also nichts zu tun. Und die, Sr. Emmanuela völlig unbekannt gebliebene eigentliche Problematik, die Relation von spezifischem Sprachklang und musikalischen Klang in Relation zu diesem spezifischen Sprachklang, wird in der Literatur ausführlich diskutiert; der, allerdings so gut wie ausgeschlossene Versuch einer rationalen Rekonstruktion des von Sr. Emmanuela Gemeinten jedenfalls führt darauf, daß ihr die Besonderheit der *litterae liquecentes*, eine grammatische Bestimmung, ebenfalls unbekannt geblieben ist. Die Verwendung des Wortes *Vertonung* in diesem Zusammenhang ist nicht einfach falsch, sondern absurd. Es bleibt somit auch hier nur noch Staunen, was der Formalismus eines „unsystematischen“ Suchens nach Stellen zustande bringt, in denen musikalische und sprachliche Elemente irgendwie miteinander auftreten, zu denen man dann ja auch etwas sagen muß; als Repräsentant neuerer Musikwissenschaft erweist sich der Beitrag von Sr. Emmanuela als in höchstem Maße unverständlich.

Dies gilt auch, um noch ein Beispiel einer solchen *enormitas* neuester Musikwissenschaft zu geben, für die Betrachtung von Guidos nicht unbekannter Beschreibung eines schon von Cicero bemerkten Sachverhalts, daß nämlich gleichmäßig ablaufende Klangimpulse beim Hören geordnet werden (den Nachweis der Stelle bei Cicero kann der Leser als leichte Übungsaufgabe leisten; Hinweis: Rhetorische Schriften). Guido verwendet hier am Schluß die traditionellen Akzentnamen im Sinne des Druck-Akzents; eine nicht ganz korrekte Terminologie, die aber dadurch sofort verständlich ist, daß er zur Beschreibung der tonhöhenmäßigen Vorgänge, der melischen Abläufe, die ebenfalls traditionellen Ausdrücke der *elevatio/depositio* verwendet. Für Schwester Emmanuela sind dies natürlich ganz neuartige Bezeichnungen; vielleicht ja eine läßliche Sünde, wenn aber davon gesprochen wird, daß die *Musica Enchiriadis* und *Guido von Arezzo ... im gleichen Text die „alten“ griechischen Akzentbezeichnungen und die „neuen“, der Idee eines „Tonraumes“ entsprechenden Begriffe elevatio und depositio...* zusammenstellten, so ist eine solche Unkenntnis von Terminologie und Sache in einer historischen Arbeit unerträglich, wenn sie auf *arsis* und *thesis* bezogen wird: Da handelt es sich nicht um *Akzentbegriffe*, sondern von Anfang an um entweder rhythmische oder vom Kontext her immer klar melisch gemeinte Termini. Damit geben die beiden Schriften auch nicht *eine Art Definition der „alten“ Bezeichnungen*, sondern übersetzen ganz einfach griechische Wörter in ihre lateinischen Äquivalente; die Folgerung von Sr. Emmanuela charakterisiert folglich allein ihr, angesichts vorliegender Literatur unfäßliches Unwissen: *häufiger erscheint jedoch das genannte undifferenzierte Gemisch der Terminologien...*, ib., S. 151: Offenbar ist ihr unklar, was der Unterschied von Druckakzent und melischem Akzent ist. Und schließlich möchte man fragen, was die angesprochene Feststellung von Guido mit der Frage nach der Relation von Musik und Sprache zu tun haben könnte (*Micrologus* XV, ed. S. v. Waesberg-

he, S. 174, 52): *Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut maiori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus: adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.* Es handelt sich um eine Anweisung für die Ausführung, in der nun das Phänomen des Druckakzents als Ausführungsfaktor auftritt, die die Wirkung haben kann, als ob ein melisches Auf und Ab — selbst bei Tonrepetitionen! — stattfände; eventuell ist diese Aussage heranzuziehen für Ausführungsmöglichkeiten des *Oriscus* und entsprechender Neumen.

Was aber dies mit der Feststellung zu tun haben soll, daß *jede melische Gestalteinheit durch Auf- und Abstieg* geformt ist, also *omnis neuma gemino motu, i. e. arsis et thesis, formatur* (womit natürlich nicht etwa immer eine kombinierte Bewegung gemeint ist!), natürlich *praeter reperlucidas aut simplices*, also den mit Tonrepetition arbeitenden Gestalteinheiten bzw. denen, die nur aus einem Ton bestehen, deren Ambitus also der *unisonus* ist, muß ein weiteres unerfindliches Geheimnis von Sr. Emmanuela bleiben: Hier handelt es sich um nichts anderes als die Aussage, daß jede melische Bewegung in den vorher genannten sechs Intervallen geschieht; dies entspricht der Aussage von Hucbald, daß sich alle Melodien auf die Grundintervalle zurückführen lassen. Guido spricht diese Tatsache jedoch kompositorisch an, in Bezug auf seine Formulierung von Musik als in hierarchischen Gestalteinheiten geordneter Verlauf: Jede solche Gestalteinheit ist — trivialer Weise — eine Folge von Auf- und/oder Abstiegen. Was das mit der Relation von Sprache und Musik zu tun haben soll, oder auch nur mit dem Eindruck, daß regelmäßige Folgen von hörbaren Impulsen zu einer Art Takt führen, läßt Sr. Emmanuela offen — es reicht offenbar, daß Ausdrücke auftreten, die auch in Zusammenhang mit der Beschreibung oder Darstellung von Sprachklang oder Sprachstruktur, also in ganz anderer Bedeutung und anderem Kontext, auftreten, was dann zu so seltsamen Feststellungen führt, wie, ib., S. 122, daß die *genannten Aspekte der Analogie*, d. h. der von Sr. Emmanuela in ihren jeweiligen Traditionen nicht unterschiedenen Entwicklungen des Adrastschen Vergleichs bzw. der atomistischen Strukturexemplifizierung, zeigten, *daß die Musik in der Vorstellung des frühen Mittelalters auf allen Ebenen auf die Sprache bezogen bleibt*. Entweder ist dies eine inhaltslose Trivialität, weil der Choral eben Text vertont, was jedoch in der Musiktheorie an den von Sr. Emmanuela Kohlhaas angeführten Stellen gerade keine Bedeutung hat, oder eben falsch: Die spezielle, mittelalterliche Umformung des Adrastschen Vergleichs dient dazu, Musik als autonomen Verlauf zu bestimmen; nicht irgendeine vertonungsmäßige Relation zur Sprache — und mit der Beschreibung des Ausführungsmodus *Liqueszenz* hat der Vergleich wieder überhaupt nichts zu tun.

Wahr ist allerdings die Feststellung von Sr. Emmanuela, daß von ihr *in diesen Überlegungen längst nicht alle Beispiele und auch nicht alle Varianten der Analogie Musik — Sprache in den untersuchten Quellen erfaßt wurden*, wenn man die Wörter *untersuchten Quellen* und *Überlegungen* als Euphemismus qualifiziert, was natürlich auch eine recht bequeme Absicherung gegen eventuelle Hinweise auf unhaltbare Unzulänglichkeiten dienen kann; vor allem aber wird diese Formulierung peinlich, wenn man beachtet, daß Literatur in ausreichendem Umfang vorliegt, die eine soweit möglich systematische Erfassung der *Beispiele und Varianten* geleistet hat; nur eben von Schwester Emmanuela als nicht beachtenswert, vielleicht der so oft nun auch von Beiträgen zur Wissenschaft geforderten *leichten Verständlichkeit*

wegen, lieber beiseite gelegt wurde.

Sr. Emmanuelas Darstellung fehlt jeder Bezug zum Verstehen der Texte, zu den zugrunde liegenden Traditionen und damit jede Berechtigung, auch nur eine Skizze dieses Sachverhalts vorzustellen. Es ist daher nicht zu verstehen, warum bei derartigem Unwissen gegenüber den Texten und der Literatur dann doch darüber geschrieben werden muß.

Aber nicht nur hinsichtlich der unbrauchbaren Zuordnung des Ton- Buchstabenvergleichs in den Rahmen einer musikalischen Rhetorik — terminologisch wäre hier besser *Semantik* — gelingt Sr. Emmanuela Kohlhaas statt Einsicht höchstens Verwirrung, auch an Stellen, die nun tatsächlich die Semantik, die Rudimente antiker Ethoslehre u. a. betreffen, kann man ihrer Deutung nicht folgen.

Die bekannte Umformung der mythologischen Allegorie von Fulgentius durch den Autor der *Musica Enchiriadis* bemüht sich um eine Erläuterung des Unterschieds von rational Einsehbarem und dem, was nicht erfaßbar ist. Hierbei setzt der Autor die Wirkung von Musik auf die Seele ein; er gebraucht dabei, allerdings geradezu darum bemüht, kein wörtliches Zitat zu benutzen, den Inhalt einer Formulierung von Augustin (darauf verweist kurz bereits Verf., *Musik als Unterhaltung* II, Anmerkungsbd., Anm. 146, S. 148, in Bezug zu den unhaltbaren Vorstellungen von N. Phillips). Dieser stellt als einen Grund für Musik in der Liturgie fest, daß *omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio, qua occulta familiaritate excitentur. ...*, *Bekenntnisse*, X, 33, 49 Der Grund einer solchen Entsprechung der *affectus spiritus nostri* mit den *modi* der Musik bleibt dem *scire* verborgen, es handelt sich um eine *occulta familiaritas*, die offensichtlich nicht durch die *ratio* ergründet werden kann.

Die *Musica Enchiriadis* nimmt genau diesen Gedanken als Erläuterung des von Fulgentius aufgegebenen Problems auf, ed. Schmid, S. 58, 16: *Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus*. Zusätzlich zur Argumentation von Augustin findet sich hier nur noch der implizite Verweis auf die *musica humana* von Boethius, also die Rationalität des Wissens, daß wir *harmonisch* zusammengesetzt sind. Sonst entspricht der Inhalt, aber eben nicht die Formulierung, Augustins Gedanken — die Frage einer eventuellen spezifischen Abhängigkeit bzw. Reaktion des Autors auf Augustin ist damit kaum zu beantworten.

Anschließend wird als Beispiel der Dinge in Musik, die menschliche Wissensfähigkeit beurteilen kann einmal die *naturalitas sonorum* angesprochen, also die Struktur des Tonsystems, wie man ed. Schmid, S. 4, 13, lesen kann, daß die einzelnen Töne nicht nur *acumine differant et gravitate, sed in ipso acumine et gravitate propriam naturalitatis suae habeant qualitatem*. Die *naturalitas* ist also die intervallisch-skalische Eigenart jedes der vier Strukturtonen. Als zweites, was beurteilt werden kann, erscheint die *propria naturalitas rerum*, an das vorletzte Zitat anschließend: *Nec solum diiudicare melos possumus ex propria naturalitate sonorum, sed etiam rerum. Nam affectus rerum, quae canuntur, oportet, ut imitetur cantionis effectus*, woran sich die bekannte Parallelisierung von *tranquillae res* und *tranquillae neumae* etc. anschließt (vgl. auch Verf., *Hexachord und Semantik*, S. 121 ff.; da auch über die Nähe zu Forderungen an die *lectio*).

Hier handelt es sich also um beurteilbare Erscheinungen, wogegen der Grund derartiger Wirkungen nicht beurteilbar ist. Daß mit solcher Parallelisierung wirklich eine Art Figurenlehre des Chorals verbunden gewesen sein sollte, ist schwer zu konkretisieren — klar ist, daß auch hier die unspezifische individuell spezifische Wirkung von Musik Grund für die Möglichkeit einer solchen Parallelisierung gegeben haben kann, die übrigens ja als Rahmen von Fulgentius vorgegeben wird! Dieser setzt den Strukturen des Tonsystems die Wirkungen entgegen, was dann natürlich auch der Autor der *Musica Enchiridis* befolgen muß — immerhin spricht er von *neumae*, bezieht sich also auch auf Formelemente (daß auch die „Tonartensemantik“ erscheinen muß, ist vorauszusehen).

Die Möglichkeit, Musik je nach spezifischer individueller Stimmung affektiv, z. B. in einer *flamma pietatis*, erleben zu können, also die unspezifische semantische Spezifik, ist eines der Probleme der Aufstellung konkludenter musikalischer Semantik: Da der Text affektische Angaben möglich macht, kann natürlich die jeweils zugeordnete Melodie auch spezifisch darauf bezogen werden, obwohl dem gar keine formstrukturellen Faktoren entsprochen haben müssen. Die Gegenüberstellung überhaupt von textlichem und musikalischem „Inhalt“ läßt sich wie gesagt, einmal von Fulgentius ableiten, der ja explizit neben den *effectus tonorum* explizit auch von *verba* spricht, *Mitologiarum* III, IX, ed. Helms, S. 78, 16, ... *aliud est armonia ptongorum, sistematum et diastematum, aliud effectus tonorum virtusque verborum*, ..., aber auch von Augustins Ausführungen; es muß sich hier also nicht um eine tatsächlich konkrete, d. h. durch entsprechende Formfaktoren der Melodie begründete Konvention musikalischer Semantik handeln.

Sr. Emmanuela Kohlhaas stellen sich solche Fragen nicht, sie interpretiert, ib., S. 138, eine *unerwartete Wende* des *Gedankengangs*, daß der Autor nicht bei *diesem ontologischen Ansatz* geblieben sei, womit sie offenbar das mit der — von der *Musica Enchiridis* nicht gebrauchten — Augustinischen Wendung der *occulta familiaritas* Gesagte meint. Es ist nicht erfindlich, was daran *ontologisch* sein soll, es geht um Verstehbares und Nichtverstehbares. Zu ersterem gehört die angesprochene Parallelisierung von Wirkungen. Neben solchen, die wirklich die Seelenwirkung betreffen, finden sich auch noch *subitae*, *clamosae* etc., insgesamt also *ad ceteras qualitates affectuum et eventuum deformatae neumae*, es geht um Formteile. Alles das ist ein Beispiel dessen, was direkt einsehbar ist: Allerdings sagt der Autor nicht ein Wort darüber, wie dies nun geschehen könnte, wie die *deformatio* eigentlich aussehen müßte. Genau dies, das Fehlen nicht nur rationaler, sondern überhaupt jeder Angabe bzw. Begründung läßt die Frage notwendig erscheinen: Wie kann überhaupt im Denken der Zeit der *Musica Enchiridis* die durch die Formulierung von Fulgentius explizit auch in Bezug auf die *virtus verborum* vorgegebene affektische Wirkung durch Formfaktoren der Melodie konkretisiert gewesen sein (auf Fulgentius wird an anderer Stelle in der, leider, notwendig gewordenen Ausführlichkeit eingegangen). Gerade hier ist eine, durchaus potentiell auf der Basis der angesprochenen *unspezifischen Spezifik musikalischer Wirkung*, also der Möglichkeit eine Melodie als fröhlich zu erleben, die im entsprechenden Kontext erscheint, weitgehend literarische Ausfüllung dieser Vorgabe wesentlich wahrscheinlicher als die einfache Voraussetzung einer Konvention musikalisch-semantischer „Figuren“.

Übrigens wird die Vorstellung einer Art unergründlichen Wunders der Wirkung von Musik

auch von Guido am Ende des den den Wirkungen gewidmeten Abschnitts im 15. Kapitel — natürlich in Zusammenhang mit den *tropi* — angeführt, man kann also von einem Topos sprechen, *Micrologus*, cap. XIV, S. v. W., S. 161, 16: *Item et David Saul daemonium cithara mitigabat ... huius artis potenti vi ac suavitate frangebatur. Quae tamen vis solum divinae sapientiae ad plenum patet. Nos vero quae in aenigmate ab inde percepimus, in Divinis laudibus utamur. ...*, zu *daemones* vgl. Anm. 71 auf Seite 126. Man hat diese Formulierung, die explizite Qualifizierung der Wirkungen von Musik als nur Gott bekanntes Geheimnis sicher als Reaktion auf das Schlußkapitel der *Musica Enchiriadis* anzusehen. Für Guido spricht, daß er auf die doch recht seltsame Allegorie verzichtet und klar das eigentliche Mysterium ausspricht, der Sinn ist derselbe: Die Wirkung kann nicht verstanden, sondern nur konstatiert werden. Diese Erfahrung kann in der liturgischen Musik genutzt werden; dies wieder entspricht ganz Augustins Vorgabe.

Auch dafür konnte der Schluß der *Musica Enchiriadis* ein Vorbild geben, ed. Schmid, S. 59, 33: *Igitur, quae in hac arte Deo donante sapimus, utamur eis tantum in laudibus Dei, et ea, quae laboriosa veterum indagazione nobis inventa sunt, assumamus in iubilando, celebrando, canendo, quae in prioribus generationibus non sunt agnita filiis hominum, sed nunc revelata sunt sanctis Eius. ...* (auf etwas seltsame Interpretationen dieser Stelle wird hier an anderer Stelle eingegangen, s. Anm. 25 auf Seite 61). Den liturgisch eigentlichen Sachverhalt formuliert Guido ersichtlich wesentlich klarer; statt der formelhaften impliziten Ausschließung eines nichtliturgischen Gebrauchs der *ars*, bzw. dessen, was man davon wissen kann, wird nur das *aenigma* angesprochen, um das es in der Allegorie ja geht, und das als in der Liturgie zu nutzen bestimmt.

Zu fragen wäre übrigens, ob Guidos Aufnahme der betreffenden Aussage des Schlußkapitels der *Musica Enchiriadis*, von dem andere Teile erst im folgenden Kapitel rezipiert werden, ein Hinweis darauf sein könnte, daß jedenfalls für ihn das betreffende Kapitel der *ME* das Schlußkapitel war und nicht, wie die letzten Sätze nahelegen könnten, jedenfalls bei einer neueren Deutung, das *proemium* für die anschließende *Scolica Enchiriadis*, denn diese rezipiert er im *Micrologus* nicht. Auf alle diese Probleme hätte in Zusammenhang mit Wort und Ton im Choral eingegangen werden müssen.

10.2 Neueste Erkenntnisse zur mittelalterlichen Ästhetik von Melodien

Auch in dieser Hinsicht kann man von Schwester Emmanuela Kohlhaas ganz Neues erfahren: Die Vorstellung, daß die Eins ein Ursprung ist, von dem das Verschiedene ausgeht, u. ä. Formulierungen sind seit der Antike als geradezu topische Denkformen anzusehen. Man denke nur an Martian, der, 707, diesen Topos in Bezug auf die *monas* zitiert: ... *monas eiusdem inseparabilis procreatio numerorum est ...* Diese geradezu trivial gewordene Tradition verwendet Hucbald bei der Darstellung der Intervalle und ihrer Relation zum Einklang, ed. Chartier, S. 144, 1: *In his igitur intervallorum speciebus sollers quisque valet inspicere, quomodo aequalitate quasi fonte quodam materiaque proposita, omnis haec ab ea ratio inaequalitatis proflexerit, ita ut primo quam brevissimo potuit spatio, ab ea digressum sint,*

deinde pedetemptim facto augmento, usque ad id excrescendo pervenit, quo modum naturaliter ipse humanus imponeret spiritus. ..., also vom überhaupt kleinsten bis zum größten singbaren Intervall; hier lebt die Tradition der Bestimmung des intervallische Kleinsten und Größten von Aristoxenus weiter, wie überhaupt die Vorstellung insgesamt typisch Aristoxenisch ist. Diese Verwandtschaft wird besonders deutlich, wenn Hucbald, ed. Chartier, S. 146, 18 zu Halb- und Ganzton bemerkt: *Ex quibus duobus omnium relinquorum status perficitur. Constat enim tertius ex semitonio et tono. ...*, worauf die große Terz und die weiteren Intervalle hinsichtlich ihrer entsprechenden Zusammensetzung aufgezählt werden. Man kann es dabei als Realismus ansehen, daß Hucbald die Aristoxenischen Kleinstintervalle, überliefert u. a. durch Martianus Capella, nicht erwähnt; also nicht von einem alle anderen messenden Elementarintervall spricht, sondern die beiden diatonisch wesentlichen Intervalle gleichwertig angibt. Auch dies ist Ausdruck der Realitätsbezogenheit — hier wird auch der Unterschied zum Bezeichneten der melischen Neumen der mittelbyzantinischen Notation deutlich: Beiden gemeinsam ist das Wissen um jeweilige, konkret auftretende Elementarintervalle, nur Hucbald aber weiß mit Hilfe der antiken Vorgabe, daß es hier zwei verschiedene solche Intervalle gibt.

Originell an dieser Anwendung des Topos ist der Bezug auf die traditionelle Beschränkung der Intervallgrößen und überhaupt die Anwendung auf die Intervalle, deren Anfang mit einer ganz kleinen Abweichung von der Gleichheit beginnt: Die *aequalitas* ist Quelle der Verschiedenheit insofern, als diese Verschiedenheit mit einer ganz geringfügigen Abweichung von eben dieser Gleichheit beginnt, das ist eine offensichtlich aus der Erfahrung abgeleitete eigene Interpretation des Topos, die wie gesagt Pythagoräischem Denken eigentlich widersprechen müßte. Die Ableitung der *inaequalitas* von der *aequalitas* an sich ist topisch und kaum beachtenswert.

Nicht so jedoch für Schwester Emmanuelas Schrift über *Musik und Sprache im Gregorianischen Choral*, S. 129, wo dieses philosophische Beispiel, das außerdem spezifisch die abstrakten intervallischen Größen aus einem allgemeinen Prinzip erklärt, zu einem konkret ästhetischem Urteil wird, immerhin in sehr malerischer Paraphrasierung, die nur weder die Nichtkenntnis des Topos, seiner Herkunft und seines Sinnes, wie auch die Irrelevanz des von Hucbald Gemeinten für die Deutung überdecken kann; nicht etwa die Reihenfolge der Intervallgrößen, nein gleich ein ganzes *Musikverständnis* beschreibe Hucbald hier; eine aufregende Deutung, denn sie hat mit dem Text nichts zu tun: *Im Bild der Quelle ... beschreibt Hucbald ein Musikverständnis, das am „Ideal des Gleichen“ orientiert ist. Aus dieser Gleichheit geht alles Ungleiche geordnet hervor ... wie Wasser aus einer Quelle. Dieses Phänomen ist um so interessanter, als gerade die Verschiedenheit (varietas) ein bestimmendes Prinzip der frühen Mehrstimmigkeit darstellt. Im Verlauf des Mittelalters wird „vor allem auf die diversitas zwischen den Teilen geachtet ... Nicht auf «Geschlossenheit» des Ganzen, sondern auf Kontraste zwischen unmittelbar aufeinanderfolgenden Teilen scheint es primär anzukommen. ... Es ist der Gesichtspunkt, daß ... identitas und similitudo die «mater satietatis» seien, und daß man sich deshalb um diversitas und varietas bemühen müsse ...“ Im frühen Mittelalter dagegen scheinen die Verhältnisse genau umgekehrt zu sein, die aequalitas oder similitudo gilt als Ausgangs- und Bezugspunkt für alle Verschiedenheit.*

Von *Wasser* steht im (übrigens gesamten) Text nichts, *fons* kann ja wohl auch abstrakt als *Ursprung* verstanden werden — aber, wieviel schöner klingt doch das malerische Bildchen, das Sr. Emmanuela Kohlhaas da zeichnet! Abgesehen davon, daß auch der eingeschlossene Satz von Reckow angesichts der Ausführungen von Guido über die Hierarchie der Teile, die einen einheitlichen musikalischen Satz, eine ganze Melodie bilden, — euphemistisch ausgedrückt — erheblich zu differenzieren wäre, belegt Sr. Emmanuela ein geradezu untrügliches Gespür für falsche Verallgemeinerung und falsche Konkretisierung: Von einem ästhetischen Prinzip — von *similitudo* kann sowieso nicht die Rede sein — sagt Hucbald kein Wort. Bei ihm liegt kein *am Ideal des Gleichen* orientiertes *Musikverständnis* vor, sondern einfach die Anwendung des Prinzips der Ableitung des Ungleichen aus dem Gleichen auf die Intervalle und die Tonwiederholung. Wenn dann aus solchem Mißverstehen bzw. Nicht-Verstehen-Können des modernen Deuters auch noch grundsätzliche ästhetische Wandlungen in der mittelalterlichen Musik gefolgert werden, die zudem in solcher Allgemeinheit überhaupt keine Aussage haben, wird solches Reden unerträglich (von der traditionellen Idee der Harmonie des Verschiedenen hat Schwester Emmanuela offenbar auch keine Ahnung; auch ihre Qualifikation der frühen Mehrstimmigkeit verrät wohl eher totale Unkenntnis, denn der *concentus concorditer dissonus*, ed. Schmid, S. 37, 9, sagt doch etwas recht Anderes als der zitierte Satz). Hinzu kommt, daß die Vorstellung überhaupt absurd ist: Natürlich ist die Folge von verschiedenen *neumae* auf allen Ebenen Grund der Schönheit. Nicht einmal dazu ist Sr. Emmanuela bereit, die Folgen ihrer Behauptung zu konkretisieren: Welcher Autor führt konkret Beispiele dafür an, daß die melische Verschiedenheit aus der Tonrepetition entstamme oder entstehe? Dies aber wäre die Folge der „Deutung“ von Schwester Emmanuela. Mit derart primitiven Schlagwörtern, wie sie F. Reckow vorgibt, läßt sich die Ästhetik mittelalterlicher Musik und ihre Entwicklung nun wirklich nicht fassen (die von Reckow geschaffene Opposition von *Ontologisch und Rhetorisch* übersieht völlig, daß die Schaffung eines rationalen, konkret anwendbaren Tonsystems allein schon zentrale und ausreichend komplizierte Aufgabenstellung der frühen mittelalterlichen Theorie war; die spätere hatte dann ihre Mühe mit der Definition der Konsonanzen bzw. der Struktur der Mehrstimmigkeit sowie der Formulierung einer ausreichend komplexen, widerspruchsfreien Notierungsmöglichkeit für Folgen von Zeitquantitäten — ontologische oder rhetorische Problemstellungen erweisen sich demgegenüber als irrelevant, sozusagen als völlig überflüssiger Luxus, den nur moderne Anachronistik zu angeblich tiefe Deutungen aufzeigenden Schlagwörtern machen konnte; die Folgen in der erwähnten Arbeit zeigen die grundsätzliche Unbrauchbarkeit zur Genüge).

Die völlig unpassende Umdeutung grundsätzlicher, rein struktureller Aussagen in konkret ästhetisch gemeinte Sichtweisen musikalischer Schönheit bestimmt auch die anschließenden, daher unmöglich ernst zu nehmenden Ausführungen von Sr. Emmanuela Kohlhaas über *similitudo* — typisch ist auch die einfache Identifikation von *similitudo* mit *aequalitas* und anderen Termini; statt genauer Nachprüfung bestimmen vage, von Quellenkenntnis weitgehend ungetrübte Assoziation, was man eben so als „naheliegend“ denken könnte, wenn man solche Texte frisch und ganz „unbelastet“ angeht.

Die Weiterführung der Fehldeutungen auch in diesem Bereich ist so unbegreiflich, daß auch hier ein Hinweis unabdingbar erscheint, ist es doch ein Hinweis auf die Unfähigkeit, ältere

Texte auch nur ansatzweise verstehen zu können, ein Erfolg des Abbaus der Arbeit an alten Sprachen in der allgemeinen Schulbildung? Boethius gibt in der Einleitung, I, 1, zu seinem musiktheoretischen Werk einen kurzen Hinweis — genau wie in poetischer Form ja auch Martian — über die Bedeutung der hier behandelten *ars*. Daß dabei auch Rudimente der Ethoslehre erwähnt werden ist klar: Der besondere Wert der Musik gegenüber den anderen quadrivialen *artes* liegt darin, daß *musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit*; eine Schlagwort-artige Zusammenfassung der Tradition von Damon. Natürlich muß diese Behauptung auch bewiesen werden, was durch Verweis auf die Natürlichkeit der Musik im oder für den Menschen und sein Handeln geschieht. Teil dieses Beweises ist dann wie zu erwarten auch der Hinweis darauf, daß verschiedene Menschengattungen auf verschiedene Arten von Musik „ansprechen“, also erfreut sich ein *lascivus animus* an anderer Musik als ein *asperior mens*. Daraus folgt schließlich auch der Unterschied musikalischer Vorlieben bei Goten und Römern, ib., S. 181, 5 — hier wäre übrigens zu fragen, ob Boethius mit seiner Bewertung der Gotischen Musik als nicht *mollis*, sondern *asperior* dieser eine größere Nähe zur *olim pudens ac modesta musica*, also zu einer ursprünglichen und daher besseren Musik zuschreiben wollte; eine Antwort gibt er nicht.

Als allgemeine Begründung nun dieser jeweiligen Differenzierung der Musik — die antike Ethoslehre ist gleichzeitig partiell auch eine Temperamentenlehre bzw. auf diese angewiesen — führt Boethius den Satz an, daß *amica enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*, ib., S. 180, 9. Der Sinn der Anführung dieses Satzes liegt also darin, daß die Wirkungsarten von Musik den Temperamenten genau entsprechen, daß also ein *lascivus animus* nicht von der von seinem Temperament unterschiedenen *asperior musica* erfreut bzw. beeindruckt wird (bei Guido findet man diese Lehre am Ende des 16. Kapitels des *Micrologus*, nur, hier kommt das Wort *similitudo* nicht vor; eine theatralische, tiefe Darstellung dieser Relationen im Allgemeinen gibt Nestroy in seinen *Vier Temperamenten*).

Diese Aussage ist so klar, daß man Schwester Emmanuela geradezu dankbar sein muß für den Hinweis, daß sogar hier ein gründliches Mißverstehen möglich ist, ib., S. 146: *Auch in den anderen frühmittelalterlichen musiktheoretischen Schriften ist wiederholt von „Gleichheit“ oder „Ähnlichkeit“ die Rede, sie wird dabei meist mit dem Terminus similitudo bezeichnet. Dies gilt bereits für Boethius, der in aller unmißverständlichen Klarheit schreibt: Amica enim ... Wohl u. a. von dort her wird dieser Gedanke durch das gesamte frühe Mittelalter tradiert, aber eben nicht nur als bloßes Relikt antiken Denkens, das aus „Pietät“ nicht aufgegeben wird, sondern als ein durchaus lebendiges Ideal, das jeweils neu zu interpretieren ist.* Im Anschluß an die zuvor aus Sr. Emmanuelas Beitrag zitierten Stelle wird klar, daß es sich hier nicht um Ausführungen über Grundlagen der Ethoslehre handelt, sondern daß sie mit *unmißverständlicher Klarheit* der Meinung ist, hier handele es sich um ästhetische Bestimmungen eines Ideals der *Gleichheit oder Ähnlichkeit* in der musikalischen Form!

Klar ist, daß Sr. Emmanuela nur dieses Zitat, nicht aber seinen Kontext oder gar seinen Inhalt beachtet hat, was angesichts so weitführender und abwegiger Assoziationen nun doch schwer ertragbar ist. Der Fehler wird aber, wenn möglich, noch gravierender: Sr. Emmanuela ist noch auf die Anwendung des Topos der Natürlichkeit von Musik in der *Musica Enchiriadis* gestoßen, wo natürlich auch von der *commutatio et societas* der Musik *cum ani-*

mis nostris gesprochen wird, woraus folgt, daß beide Erscheinungen, menschliche Seele und Musik in einer menschlich nicht ergründbaren Weise — man vergleiche dazu die parallele Aussage von Augustin in den *Bekennnissen* zur Wirkung von Musik — durch *similitudo* bestimmt sind, ed. Schmid, S. 58, 16. Was hinter dieser Verwendung des Wortes *similitudo* steht, ist klar; die „Musikalität“ der Weltseele etc. hängen damit zusammen. Diese Äußerung in einen Zusammenhang damit zu bringen, daß das Prinzip der *similitudo* oder *aequalitas* für die mittelalterliche Musik hinsichtlich ihrer Form bestimmend gewesen sei, ist eine eigentlich unvorstellbare Fehldeutung; bei Schwester Emmanuela wird sie aber zum Ereignis: Nur das Auftreten des Wortes *similitudo* reicht als Grundlage der Behauptung aus; nicht einmal ein Ansatz ist zu erkennen, daß eine solche Behauptung schließlich den Nachweis erfordern könnte, wie denn von der ganz spezifischen Wortverwendung — Ähnlichkeit von Musik und Seele — auf eine konkrete ästhetische Wertung zu schließen sei, wenn man schon nicht bereit ist, nach den konkret melodischen Folgen solcher Fehldeutung zu fragen: Oder soll man nun das Rezitativ als direkte Folge der *similitudo* zwischen Seele und Musik ansehen (was die Deuterin aber gar nicht sieht), weil hier *aequalitas* im Extrem herrscht? Man erfährt ja, ib., S. 146: *Sowohl die ontologische Dimension des antik-mittelalterlichen Musikverständnisses als auch die affektbewegende imitatio haben also im „Ideal“ der Gleichheit eine Wurzel.* Wie schon bei der freihändigen Einführung der *varietas* als angeblichem Gegensatz zu Hucbalds Formulierung wird jetzt auch noch eine *affektbewegende imitatio* als kompositorische Vorgabe mißverstanden auf die Gleichheit zurückgeführt; eine unverständliche Fehlleistung; von dem für Sr. Emmanuela Kohlhaas offenbar unvermeidlichen Bezug auf etwas *Ontologisches* ganz abgesehen: Ganz auf die Beachtung des jeweiligen textlichen Kontexts zu verzichten, scheint hier der methodische Ansatz zu sein.

Derartige, für eine Dissertation im Fach Musikwissenschaft unglaubliche Fehldeutungen erweisen sich als fatale Folgen der Konzentration musikhistorischer Betrachtung auf terminologische Fragen, was im Endeffekt zur Konzentration auf einzelne Wörter führt: Sr. Emmanuela ist nicht in der Lage, zu erkennen, daß hier *similitudo* zur Bezeichnung einer spezifischen Relation, nicht als allgemeiner Grundsatz verwendet wird. Man fühlt sich an das Vorgehen der „Nemesianer“ erinnert, in *Nemo* einen übergeordneten Gott zu sehen.

Die Folge der Fehldeutungen hört aber nicht einmal bei solchen Mißgriffen auf, die immerhin philosophische Probleme betreffen, deren Verständnis, trotz des häufigen Gebrauchs des Wortes *ontologisch* von Schwester Emmanuela vielleicht nicht einfach erwartet werden kann, nein selbst die klaren Aussagen von Guido werden einmal nicht systematisch, was man sowieso nicht erwartet, zum andern aber wieder auffällig falsch interpretiert. Auch hier sucht Schwester Emmanuela nach Auftreten bestimmter Wörter, nicht nach Inhalten, wie überhaupt ihr Vorgehen von Einzelwortsuche im Sinne der Beschränktheit einer nur terminologischen Sichtfähigkeit von F. Reckow bestimmt zu sein scheint.

In seinem, hinsichtlich möglicher Herkunft noch nicht ausreichend erklärtem Kompositionsschematismus, von dem Sr. Emmanuela, hier immerhin einmal korrekt, feststellt, daß man diesen *kaum als eine Methode zum Komponieren gregorianischer Gesänge akzeptieren* kann — denn es ist ziemlich klar, daß Guido höchstens mittelalterlichen Choral neu zu komponieren lehren konnte —, nach Vokalen formuliert Guido, daß der Grad der *delectatio* an Musik

dadurch erhöht werden kann, daß neben den Wohlklang des Textes noch der parallel gebaute der Musik treten kann; eine Aussage, die auch ohne die abstruse *Methode Guido* vertreten werden kann. Der Gedankengang Guidos folgt aber grammatischem Wissen: Der Wohlklang von Sprache, und zwar jeder *alia littera*, ja jeder *syllaba* hängt ab von den fünf Vokalen; grammatisch ist dies klar: Der Klang von Sprache hängt wesentlich von dem Klang der Vokale, der „Selbstlauter“ ab, eine triviale Erkenntnis, die natürlich hinsichtlich der Semivokale zu differenzieren wäre; klar ist aber, daß der Hauptanteil sozusagen der Fähigkeit von Sprache, zu *sonare* von den Vokalen abhängt (was Guido explizit sagt, *Micrologus* XVI, ed. Smits van Waesberghe, S. 187, 9, *vocales ..., sine quibus nulla littera, sed nec syllaba sonare probatur ...*).

Dies ist eine grundsätzliche und strukturelle Aussage. Und wenn es um eine ästhetische Verwendung dieser Klangfähigkeit geht, wo findet man die? Bei den Reimen, deren ästhetische Wirkung, Paare bilden zu können, eben von Gleichklang der Vokale abhängt, was sicher auch ein ästhetisches Vergnügen bereiten kann. Das Phänomen des Reims als *consonantia* zu bezeichnen, stellt übrigens nicht etwa eine Eigenheit von Guido dar, der denn auch formuliert: *... vocales ... earumque permaxime casus conficitur, quotienscumque suavis concordia in diversis partibus invenitur* (anschließend): Die Vokale sind der Grund dafür, wenn (sooft) in verschiedenen Teilen eine süße Konsonanz gefunden wird. Nun vokalischer Gleichklang ist tatsächlich eine Möglichkeit für etwas wie Konsonanz im Sprachklang, vor allem natürlich im Reim: *sicut persaepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondentes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticae admireris*. Die Verwendung des Wortes *in metris* ist terminologisch nicht ganz adäquat, hier aber verzeihlich, da der Sachverhalt absolut klar ist, man muß sicher nicht nur speziell an Leoninische Bildungen denken, *metrum* wird hier einfach als Oberbegriff für Dichtung verwendet. Besser kann man übrigens ad hoc die Ästhetik des Reims kaum beschreiben; und daß es sich hier um eine Art *symphonia grammaticae* handelt, sollte kaum unverständlich sein, zumal die Verwendung des Wortes *consonantia* für den Reim ja wohl für die Zeit nicht abwegig ist.

Guido geht es aber nicht um die Qualifikation des Merkmals von Reimen, sondern um seine Methode. Und die begründet er nun so (alles anschließend): *Cui si musica responsione simili iungatur, duplici modulatione delecteris*. Die Abstrusität der Methode — durch Vorgabe einer Zuordnung von Vokalen zu Tönen, sozusagen vervielfältigt, um Auswahlmöglichkeiten zu generieren — wird dadurch wenigstens tendenziell aufgehoben: Wenn schon der Gleichklang in Reimen schön ist, so wird durch Hinzufügung einer entsprechend gestalteten Musik ein doppeltes Vergnügen erreichbar; Ganz konkret: Der Gleichklang der Vokale kann im Gleichklang der Töne an Reimstellen den Grad der *delectatio* erhöhen; doppeltes Vergnügen ist höheres Vergnügen. Daß die Methode dadurch konkret nicht besser ist, ist klar; klar ist aber auch, wie Guido auf seine Idee gekommen sein dürfte: Die sprachklangliche Konsonanz, Gleichklang und überhaupt der Klang der Vokale, kann den melischen Elementen direkt zugeordnet werden, dann wird sozusagen der Reiz verdoppelt. Bei Beachtung der eigentlichen Aussage und der Tradition der Begriffe kann man also schon eine gewisse Klarheit über den Sinn dieser Kompositionsmethode erhalten, ohne völlig unpassende Sachverhalte miteinzubringen (die obigen Erwägungen werden nicht überflüssig durch die Ausführungen von M.

T. Rosa Barezzani in *Guido d' Arezzo, fra tradizione e innovazione*, S. 37 f., in *G. d' Arezzo, Monaco Pomposiano, Atti dei Convegni di studio 1997 ... Firenze 2000*, wie überhaupt die Beiträge der Größe dieses Musiktheoretikers nicht gerecht werden können).

Dies ist ersichtlich eine von den Vorgaben verständliche Erklärung für die etwas abwegige Kompositionsmethode *Guido*; musikhistorisch beachtenswert ersichtlich nicht so sehr von der konkreten Sache her, sondern höchstens von der Wertung der *delectatio*, deren Verdoppelung ausreichender Faktor für die Einführung einer solchen Methode sein kann. Wertungsgeschichtlich ist dies also ein weiterer bemerkenswerter (unreflektierter) Gegensatz zur Vorgabe von Augustin! Dieser leugnet die Tatsache einer *delectatio* von Musik keineswegs, wenn sie aber Hauptgrund für Musik wird, wird das Prinzip sündhaft — und genau deshalb ist bemerkenswert, daß Guido nicht wenigstens auf den Gedanken kommt, seine Kompositionsmethode — kaum noch mehr abwegig als die Methode und ihre Begründung — sozusagen theologisch abzusichern etwa durch Verweis auf die Unterordnung von Musik der Liturgie unter den verkündeten Text. Solche Vorstellungen erweisen sich für ihn als kaum relevant; ein deutlicher Hinweis auf einsetzende Autonomietendenz der Musik auch in der Liturgie (bzw. die Schwierigkeit einer konsequenten Befolgung der Vorgaben aus den *Bekanntnissen*). Wie zu erwarten findet Schwester Emmanuela auch hierzu eine viel allgemeinere, andere Erklärung der Stelle, ib., S. 147: *Bemerkenswert ist bei diesem Zitat schon allein die Terminologie. Es handelt sich beinahe um ein Spiel mit der geläufigen Analogie zwischen Musik und Sprache. Da ist von der symphonia grammatica die Rede — der Text spricht von symphonia grammaticae —, die Musik wird also zur Analogie für ein sprachliches Phänomen — statt umgekehrt ... Zugleich wird jedoch ein konkreter Aspekt der Beziehung von Musik und Sprache eingefordert. Die Musik soll diesem quasi musikalischen Phänomen des „Gleich-Klangs“ in der Sprache nochmals in gleicher Weise verbunden werden simili responsione iungatur). Dies könnte u. a. in der Praxis zur Folge haben, daß gleich klingende — oder auch gleiche Worte — auch in gleicher Weise vertont werden.*

Weil die eigentliche Aussage völlig, geradezu bewundernswert, unverstanden bleibt, resultiert eine ad hoc-Interpretation einzelner Wörter und Wendungen nach den eigenen Vorstellungsmöglichkeiten. Von *einem Spiel mit der geläufigen Analogie* — der traditionellen Wort-Ton-Vergleich Adrastscher Herkunft — kann nicht die Rede sein, weil der Reim traditionell mit *consonantia* bezeichnet werden kann; die bedeutungsschwangere Notation „Gleich-Klang“ verdeckt nur, daß Sr. Emmanuela nicht verstanden hat, was konkret gemeint ist. Und davon, daß damit — in der spezifischen Begründung für die *Kompositionsmethode Guido!* — eine *Einforderung* läge, die gleiche Wörter gleich zu vertonen verlangte, ist aus dem Text gerade nicht abzuleiten: Dem Text nach wären nur vokalisches gleichklingende Teile der Sprache, eben Reime, dann auch mit den gleichen Tönen zu vertonen, nämlich nach der *Methodie Guido!* Der bekannte Reim *ich küsse Ihren Mund, Madam und mein', es wär' ihr Hund, Madam* würde danach jeweils an den Stellen *Hund* und *Mund* gleiche Töne aufweisen; angesichts der geringen Anzahl reimender Stellen im Choral ist ersichtlich, daß hier kein wesentliches Moment dieser *Methode Guido* vorliegen kann.

Daß der Choral das Prinzip des musikalischen „Reims“, wie auch sozusagen des Zitats kennt, d. h. den Einsatz gleicher melodischer Wendung über gleichen Wörtern, sogar wie die „wan-

dernden Formeln“ über Gattungsgrenzen hinaus, ist bekannt, vgl. z. B. die Aufstellung von P. D. Johner, *Wort und Ton im Choral*, S. 101 ff. Diese Möglichkeit ist also als immer gegeben zu beachten, allerdings nur da, wo sie wirklich gemeint ist.

Daß dieses Prinzip übrigens auch für den mittelalterlichen Choral zu beachten ist, kann die Sequenz *Stans a longe* zeigen, in der textlich wie melodisch die betreffende Antiphon zitiert wird. Damit wird auch Crockers Argumentation relativiert, der in diesem Zitat einen Hinweis darauf sieht, daß die Sequenz sich weder direkt aus Amalars *sequentiae* entwickelt habe, noch ursprünglich mit der einzigen Gattung verbunden gewesen sei, die den Jubilus formalisiert hat, *The Early Medieval Sequence*, S. 398 ff., z. B.: *The distinctive aspect of this sequence is that it takes its incipit — text and melody — from the antiphon now assigned to Lauds on the Tenth Sunday after Pentecost: The antiphon refers to the story of the Pharisee and the Publican ... and the sequence tells the same story. Thus, the incipit is preempted: it can have no relationship to an alleluia.* Angesichts der Gebräuchlichkeit entsprechender Zitatpraxis (über Gattungsgrenzen hinaus) bereits im Choral, und angesichts der Besonderheit der Antiphonmelodik (vgl. auch Johner, *ib.*, S. 125; zu beachten wäre auch die einprägsame alternierende Akzentfolge des Anfangs) besagt ein solches Zitat für mittelalterliche Melodie also überhaupt nichts, auf keinen Fall einen Hinweis darauf, daß diese Sequenz nicht in Zusammenhang mit einem Alleluia existiert haben könne. Was das Auftreten solcher Zitattechnik auch in Sequenzen belegt, ist der Umstand, daß zumindest die Einleitungsteile in Abhängigkeit vom gewählten Text komponiert worden sein dürften (daß Sequenzmelodien erst durch die Texte liturgisch genauer bestimmt werden — abgesehen von den Fähigkeiten der Dichter zu Spezifik des betreffenden Ausdrucks —, daß also die gleiche Melodie für verschiedene Texte gebraucht werden kann, entspricht ebenfalls Gregorianischer Liturgizität von Melodien: Der Melodietyp *Justus ut palma* ist ebenfalls liturgisch unbestimmt, auch insofern sind die Vorstellungen von Crocker, *ib.*, S. 407 ff., zu einer liturgisch gesehen völlig neuen Art Verständnis des Lobgesangs zu relativieren: Die Sequenz paßt liturgisch genau in den gegebenen Rahmen, melodisch und formal natürlich nicht). Nur, derartig geläufige „Zitattechnik“ meint Guido eben gerade nicht; seine *Kompositionsmethode* kann solche Formtechnik überhaupt nicht angeben, weil sie nur von einer mechanistischen Koppelung von Vokalen mit Tönen spricht.

Aber sicher, für Schwester Emmanuelas Methode sind solche Kleinigkeiten wie die spezifische Bedeutung einer Stelle nicht maßgeblich, die Niederungen der Sachkenntnis, der Auseinandersetzung mit dem, was ein Text wirklich meint, kann zugunsten ahndungsvoll weitreichender, und vor allem leicht nachvollziehbarer, wenn auch meist anachronistischer Assoziationen als überflüssig bewertet werden; wohl ein Grund für die Akzeptanz solcher Ausführungen als Teil einer musikwissenschaftlichen Dissertation. Auch hier erweist sich die Methode von Schwester Emmanuela, einfach in den Indices nach identischen Wörtern zu suchen, hier nach *similis*, und nicht lieber erst einmal den ganzen Text zu lesen, als hochgradig erkenntnisverhindernd, aber wohl für gleichorientierte Leser angenehm leicht nachvollziehbar, werden doch bekannte Vorstellungen ohne Rücksicht auf bezogene Textstellen „bestätigt“. Übrigens ist in Hinblick auf das Vorkommen allein des Wortes *aequalitas* etc. in Texten des frühen Mittelalters die Methode von Schwester Emmanuela merkwürdig unzulänglich und unsystematisch;

warum die zitierten, wenigen Zeugnisse ausgewählt wurden, ist unerfindlich, allerdings recht bequem.

Immerhin hat Schwester Emmanuela im Guido-Index von Waeltner und Bernhard auch eine wirklich die Form betreffende Stelle der Verwendung von *similis* gefunden, die kaum noch mißzuverstehen ist, nämlich die Stelle, an der die ästhetische, musikalische Form betreffende Wendung der *similitudo dissimilis*, ersichtlich ein Derivat der *harmonia*-Kategorie, was Sr. Emmanuela entgangen ist, gefunden wird. Aber auch hier wird Schwester Emmanuela wohl durch Verwendung von bestehenden Übersetzungen zu Irrtümern geführt — was die Stelle im Übrigen mit dem Problem von Musik und Sprache im Choral zu tun haben sollte, wird nicht näher erläutert, hier reicht Sr. Emmanuela Kohlhaas wohl allein der Umstand, daß die Stelle irgendwie mit dem Wort *similitudo* in Zusammenhang gebracht werden könnte; tatsächlich geht es um die *rationabilis varietas* — wo bleibt da aber das Wort *similitudo* oder *aequalitas*; nun das muß Sr. Emmanuelas Geheimnis bleiben.

Guido jedenfalls erklärt das Gemeinte, daß nämlich Musik nicht die exakt proportionale Gleichheit wie im poetischen Fall bei bzw. zwischen und in den Versfüßen verlangen könne (s. dazu 1.3.3 auf Seite 125). Die notwendige Abwechslung besteht darin, daß manchmal die Abschnitte gleich sind, manchmal identisch wiederholt werden, manchmal in größerer oder kleinerer Verschiedenheit verändert erklingen, wenn mehrere sozusagen verdoppelt werden, sollen sie nicht allzu verschiedene Teile haben, manchmal können sie *per modos transformari*, manchmal aber *similes intensae et remissae*, so etwas wie Sequenzen?; da nun findet sich das Wort *similis* konkret angewandt. Die konkreten Bedeutungen sind für Sr. Emmanuela Kohlhaas allerdings ohne Interesse.

Damit sind die Entsprechungen abgehandelt, anschließend geht es um Verschiedenheiten in der Relation der Abschnitte, z. B. hinsichtlich einer Art Krebsbewegung, oder spiegelbildlicher Entsprechung, daß sie *qualem ambitum vel lineam facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus*. Warum es sich bei der Qualifikation der Spiegelbildlichkeit ausgerechnet um *ein geradezu poetisches Bild* handeln soll, ist nicht gerade leicht zu verstehen, ib., S. 149, es handelt sich um eine melisch eindeutige Form, die der Spiegelung; auch dies scheint Sr. Emmanuela konkret nicht zu interessieren zu können, man sagt eine hübsch klingende Wendung, die mit der Sache nichts zu tun hat, und alles, alles ist gut?

Daran nun schließen sich Beispiele hinsichtlich der Ausdehnung von Abschnitten an, daß z. B. ein höherer Abschnitt aus mehreren, ein anderer aus weniger Abschnitten der nächst tieferen Ebene bestehen kann.

Wesentlich ist, daß es sich hier um rein strukturelle Merkmale handelt. Was nun die *transformatio per tonos* anbelangt, so handelt es sich, wie jeder Leser der *Musica Enchiriadis*, also auch Guido weiß, um die diatonische Verschiebung der gleichen melischen Kontur, was die anschließende *similes intensae et remissae* zu identischen Transpositionen werden lassen könnte, also, wie gesagt, um etwas wie Sequenzen. Es handelt sich klar um Hinweise auf die Gestaltung von Melodien aus den vorgenannten *distinctiones* verschiebender Ebene. Schwester Emmanuela jedoch leitet daraus ab, ib., S. 148, daß damit, *die interessante Andeutung gemacht werde, daß es melodisch grundsätzlich gleiche, wiedererkennbare Teile in verschie-*

denen Modi geben könnte. Auch dies läßt sich tatsächlich am Repertoire nachweisen. Das Phänomen der *wandernden Formeln* ist altbekannt. Dies jedoch kann Guido an dieser Stelle unmöglich meinen, weil es ihm allein um die Gestaltung einer Melodie bzw. überhaupt um Melodiegestaltung geht, nicht aber um Relationen zwischen Melodien; es geht ihm aber auch ganz klar nicht um musikalische „Reime“, ob mit oder ohne Textbezug, es geht ihm um grundsätzliche Möglichkeiten der Formbildung und Relation von Formen in den kleineren Formteilen. Wie, angesichts der korrekten Übersetzung von Traub Schwester Emmanuela dann noch auf die Idee kommen kann, *remissae vel intensae* im Sinne von *Diminution* bzw. *Augmentation* deuten zu wollen, wo es hier ersichtlich um melische Formmerkmale handelt, muß wieder unerfindlich bleiben. Darin zeigt sich gerade nicht, *einmal mehr, wie schwer es fällt, einen solchen Text zu interpretieren. ...*, sondern die in geradezu unvorstellbarer Weise über den Textaussagen hinwegfliegende Phantasie von Schwester Emmanuela. Ihre Aussagen sind auch hier höchstens als exemplarisches Zeugnis derartigen Nichtverstehenkönnens in neuester Musikwissenschaft „nützlich“ oder wenigstens von Interesse.

10.3 Ein „affektischer“ Beleg zur Verwendung des Wortes *neuma* und zur Rhetorik des Offertorium *vir erat* in neuester Deutung?

In einem Text nach Art von Amalars, von Agobard nicht zu Unrecht wegen oft genug recht abenteuerlicher Interpretationen kritisierten Schriften zur Liturgie, findet sich, worauf Schwester Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Choral*, S. 99 f., dankenswerter Weise wieder aufmerksam macht, MPL 101, 1231 A/B, ein Versuch, die absolute Sonderstellung des Off. *Erat vir in terra* zu erklären, was umso schwieriger zu sein scheint, als hier im Versus und im Offertorium eine andere Art von Textverwendung hinsichtlich des Prinzips von Textwiederholung vorliegt (die semantisch eindeutigen Textwiederholungen in den beiden Off. *Jubilate ... omnis/universa terra* führt der Autor übrigens nicht an!). Sein Versuch einer Erklärung dieses speziellen Offertorium zeigt übrigens, daß hier tatsächlich ein Extremfall vorliegt.

Seine Lösung ist die, daß im Offertorium die reine *historia* erzählt werde, während im *versus* eben Iob selbst spräche. Die Erklärung des Verses scheint zunächst realistisch zu sein, 1231 A, (der *auctor* ist der Autor des *antiphonarium*, also des Gradualbuchs) *auctor, ut affectanter nobis ad memoriam reduceret aegrotantem Iob, repetivit saepius verba more aegroti*. Dies kennt man schon von Amalar⁴⁵⁹, dessen Deutungsversuch allerdings ausweislich der Kritik von Agobard nicht notwendig als für die Zeit maßgeblich angesehen werden kann; bei Agobard ist das liturgisch und glaubensmäßig richtige Denken, nicht bei Amalar! Musikalisch wird nichts gesagt, allein das Problem der Wortwiederholung ist stöbig, bedarf einer

⁴⁵⁹ *Liber officii* I. III, cap. XXXIX, ed. Hanssens, S. 373, 15: ... *Verba Iob aegroti et dolentis continentur in versibus. Aegrotus cuius anhelitus non est sanus, neque fortis, solet verba imperfecta saepius repetere. Officii auctor, ut affectanter nobis ad memoriam reduceret aegrotantem Iob, repetivit saepius verba more aegrotantium*. Auch Amalar sagt zur Musik überhaupt nichts; einmal ein deutlicher Hinweis darauf, daß er ein notiertes Graduale nicht kannte, zum anderen aber, daß die Musik zu seiner Zeit immer noch wesentlich nur das Amt der Spezialisten betraf — die Regelmäßigkeit der den Wiederholungen im Text entsprechenden Melodien hätte seine so realistisch erscheinende Deutung von vornherein als absurd deutlich gemacht — Amalar sieht also nur den Text als Reflexionsobjekt.

Erklärung, was in Hinblick auf die Choralüberlieferung sowohl der Altrömischen als auch der Gregorianischen unbestreitbar ist.

Ob damit aber wirklich an die Nachahmung des Sprachklangs eines Kranken gemeint ist, ist nicht trivial — zu fragen wäre schließlich auch, warum gerade ein Kranker einmal so ungewöhnlich viele Verse vorträgt, zum anderen warum er etwa *quoniam* oder *quae est enim* jeweils dreimal wiederholen muß, was man bei *calamitas* noch als Aufschrei verstehen könnte (vgl. die Textdarstellung bei Johner, *Wort und Ton im Choral*, S. 380 f.) — wenn man nicht den gesamten musikalischen Kontext beachtet (s. den anderen Beleg zum Off. *Vir erat* im Index). Solche, quasi realistischen Fragen müssen durch die Folge der Erklärung zumindest gestellt werden: *Iob fuit miserabiliter flagellatus, et mirabiliter ac singulariter inter antiquos Patres victoria patientiae laudatus. Ideo non abhorret a vero, si alio modo composita sint verba sua per suos versus, in quibus ipse videtur loqui, quam caeterorum versuum. Iob sicut cithara percutiebatur, i. e. cita iteratione dolor dolorem sequebatur, vulnus vulnus. Praesente nugigerulo alter intrabat. Convito uno rege objurgante se, illico alter succedebat.* Die Frage ist berechtigt⁴⁶⁰: Sagt der Autor hier irgendwo oder irgendwie, daß die z. T. sinnlose Wiederholung von Satzteilen ein „Abmalen“ etwa der exaltierten Weherufe eines Kranken ist, wie er das, klar in Folge von Amalar, einleitend formuliert. Die Frage so zu stellen, ist nicht überflüssig (für P. Wagner ist die Entscheidung eindeutig, daß hier *Situationsmalerei* vorliege, was der musikalischen „Symmetrie“ an den betreffenden Stellen widerspricht), denn gefragt wird ja nach dem Verständnis der Wiederholungen als eventuell direkte Nachahmung konkreter Sprachklanglichkeit oder Sprachform. *Repetivit verba more aegroti* wird die Stelle eingeleitet, was auf die Vorstellung einer realistischen Nachahmung der Sprache eben eines Leidenden verweist, der dann dreimal *quoniam* wiederholt, siebenmal *ut videat bona* vorträgt u. dgl. In den anschließenden Ausführungen handelt es sich dann um *alio modo composita verba*, weil Hiob so besonders geduldig war.

Der Autor sieht hier genau wie Amalar ausschließlich die ungewöhnlichen Wiederholungen des Textes, von der dazu gehörigen Musik, die zu Äußerungen eines Kranken in ihrer formal durchgehend klaren Gestaltung der tonräumlichen Bewegungsdynamik nicht paßt, sagt er nichts, was natürlich die Vermutung nicht abwegig sein läßt, daß sein Vergleich eben doch nicht realistisch das Nachmalen der Klagen, sondern nur die Relation *verba aegroti* und *alio modo composita verba* meint, und daß er nur formal die Wörter sieht; es sei wiederholt: Von der Musik sagt er nichts, kann also auch nicht einfach als Zeuge für musikalische Semantik angeführt werden.

Die Behauptung, daß bei Hiob die Schmerzen in so kurzer Sukzession kommen — und das wird mit drei konkreten Beispielen exemplifiziert, darunter die, die Possen bringen —, woraus die andere Art der Wortzusammensetzung folgt, gibt die zusätzliche Frage auf, ob hier etwa noch die ungewöhnliche Art des Textvortrags, die Wortwiederholungen als Entsprechungen dieser Folge von Schicksalsschlägen zu verstehen sind. Dazu wird noch das bemerkenswerte Bild des Menschen als Instruments angeführt, dessen topische Tradition hier nicht weiter interessiert.

Diese Art der Erklärung nun erscheint nicht so, als ob der Autor des Kommentars wirklich an realistische *Situationsmalerei* (P. Wagner, aber auch W. Apel) durch die Musik gedacht

⁴⁶⁰Die „Etymologie“ von *cithara* — *cita iteratione* dürfte ebenso originell wie abwegig sein. Eine musikalische Konnotation kann sie nicht haben — nicht gerade ein Hinweis auf originelles Denken des Autors.

hätte. Offenbar kommt es ihm vor allem darauf an, einen einmaligen Ausnahmezustand mit der Außergewöhnlichkeit der Situation zu verknüpfen. Wesentlich ist aber eben, daß die jeweilige musikalische Reaktion auf die Textwiederholungen bzw. deren Bezug zu musikalischer Form für den Autor keine Rolle spielt.

Aus diesem Grund erscheint es aber auch nicht angemessen, die Formulierung von Amalar, *ut affectanter nobis ad memoriam reduceret aegrotantem Iob* gar konkret als Hinweis auf Affektausdruck im Sinne etwa von rhetorischen Figuren als gemeinte Absicht etwa auch des *auctor* anzusetzen; die Aufgabe von Musik in der Kirche ist sei jeher, ib., 1247 A — warum die Messe nicht mit einer eindeutig wertvolleren Lesung, sondern mit Gesang beginnt —: ... *quatenus dulcedo suavitatis corda audientium prius demulceat, et sic post modulationem suavis cantilenae in spriritualibus rebus populus per compunctionem mentis intentus, salutifera Evangelii verba ardenti affectu suscipiat*. Dieser Topos der Aufgabenstellung von Musik in der Liturgie bedeutet nicht, daß die *compunctio cordis* durch konkrete Affektschilderung o. ä. erreicht werden muß, sondern allgemein die Wirkung der *dulcedo*, wie überhaupt *affectus* hier die „Leidenschaft“ der Frömmigkeit, die *flamma pietatis* bedeutet! Es ist also auch aus diesem Text nicht zu entnehmen, daß es für die Zeit überhaupt die Vorstellung einer entsprechenden Funktion von Musik als Mittel des Ausdrucks bestimmter konkreter sprachlicher Äußerungen, wie hier das „kranken“ Hiob, gegeben haben muß.

Zu beachten ist also, daß der Kommentator überhaupt nichts von der klaren musikalischen Form bemerkt, die mit den Wiederholungen verbunden ist, allerdings in der dem Offertorium eigenen Buntheit; da finden sich *ouvert-clos*-Strukturen (*quibus iram merui*, mit tonräumlich gesteigertem Anfang), Dehnungen durch Hinzufügung eines freien Zwischenteils bei der Wiederholung (*appenderentur peccata mea*), Steigerungen, die rein musikalisch ausreichend begründete Gestaltbildungen bedeuten, u. ä., d. h. es ist klar, daß die Textwiederholungen ihren Sinn ausschließlich aus der Form der Musik beziehen. So ist z. B. die so auffällige Wiederholung des *ut videat bona* am Schluß des letzten *versus* klar durch die übergeordnete Korrespondenz der musikalischen Abschnitte bestimmt: Zunächst wird der eigentliche Schluß mit Kadenz auf *a* erreicht, das 1. Auftreten dieser Wendung (die sich mit dem Schluß des Verses „reimt“!): Dies könnte als eigentlicher Schluß auftreten.

Danach beginnt ein Riesenmelisma sinnvoll gegliedert durch *neumae* in Guidos Terminologie, zunächst die Wiederholung des auf zwei Tönen rezitierenden Motivs α , dann dessen erhebliche tonräumliche Erweiterung, d. h. nach gleichem Anfang folgt ein Aufstieg bis *c*. Danach folgt originell eine teilweise transponierte Version von α — allerdings mit einem die beiden Lagen verbindenden Aufstieg —, die ebenfalls wiederholt wird (Quinttransposition). Anschließend, nach einfacher Rezitation auf dem erreichten Hochtone *e* folgt ein typisches virtuosos Interpunktionsmelisma, das selbst wieder klar gegliedert ist. Besonders die sozusagen konstruktive Erweiterung des Tonraums durch, zunächst partielle, Quinttransposition von α , wie auch die Einfachheit dieses Anfangsmotivs geradezu als Maßstab dessen, was daraus entwickelt wird, zeigt den genuin musikalischen Sinn der gesamten Bildung; nach dem normalen Abschlußteil läßt sich die Form also so angeben: $\alpha \alpha \beta \alpha' \alpha^t \gamma$; eine klare und musikalisch sinnvolle Gestaltung einer Steigerung sowohl tonräumlich als auch hinsichtlich des musikalischen Aufwands.

Hier von irgendeiner textlich bedingten Rhetorik sprechen zu wollen, wäre absurd oder anachronistisch, weil Vorstellungen neuerer, dem Prinzip der Wiederholung von Motiven zur musikalischen Darstellung sprachklanglicher Merkmale der Kundgabeebene verpflichteter Musik absolut gesetzt werden müßten. Übrigens müßten sich auch hierbei die Apologeten einer auf

ständiger Variabilität als angebliches Merkmal musikalischer *oral tradition* eingeschwoenen Interpretation mit solcher Art „motivischer Arbeit“ auseinandersetzen: Hier ist die „motivische“ Arbeit des Chorals zu deutlich — die Frage ist natürlich, ob hier nicht eine sekundäre Textierung eines als reines Melisma unpassend erscheinenden Jubilus vorliegen könnte, die immerhin soweit Rücksicht auf die musikalische Form nimmt, als sie gleichartige Wendungen mit gleichem Text „besetzt“ hat: Könnte man hier noch anachronistisch semantisch argumentieren wollen, daß die sechsmalige Wiederholung (nach dem „normalen“ Schluß) der Emphase der Verheißung entsprechen sollte (ohne damit die klare musikalische Form erfassen zu können), so paßt das auf *quoniam* nun wirklich nicht, wo musikalisch eine wirkungsvolle Steigerungspartie gestaltet ist, mit jeweils, als Maßstab wirkendem gleichen Initium in drei Abschnitten; hier wird nicht die Emphase von *quoniam* vertont.

Der von Sr. Emmanuela angeführte Kommentator hat somit genau wie Amalar weder von der melodischen Form noch von der wertungsmäßigen Problematik etwas bemerkt, er sieht allein den Text; daraus aber wieder folgt, daß seine Begründung assoziativ vorgehen muß, nicht von der Natur der Sache der Musik her bestimmt ist.

Diese Vorbemerkung ist notwendig, denn der Autor versucht anschließend die so seltsame Besonderheit dieses Offertorium generell zu erklären, natürlich weil es kaum ein anderes Beispiel gibt, durch Hinweis auf allgemeine Kriterien, 1231 A/B: *Solet enim auctor antiphonarum aut distinctione cantus, aut distinctione ordinis varium affectum demonstrare sanctorum*. Daß hier gemeint sei, daß die *unterschiedlichen Affekte ... entweder durch den Gesang selbst zum Ausdruck gebracht werden oder aber durch die liturgische Ordnung*, sei Schwester Emmanuela überlassen, zumal kaum so klar ist, wie man durch den *ordo*, also vielleicht das Proprium den *varium affectum demonstrare Sanctorum* in der Lage sein soll: Die liturgische Ordnung dürfte ja für diese Zeit fest gegeben vorliegen, regelmäßig wie wieder im Römischen Gradualbuch. Was dieser *ordo* hinsichtlich des *affectus Sanctorum* allein und konkret leisten kann, dürfte eben das Proprium sein, das nach der Art der Heiligen geordnet ist. Und daß die Liturgie die *unterschiedlichen Affekte der Heiligen* ausdrücken sollte, also die jeweils spezifischen Gefühle der Heiligen, erscheint doch wohl eher als merkwürdige Vorstellung; der *affectus* zu den Heiligen *demonstratur* durch das Proprium; will man den Genetiv unbedingt nicht so deuten, kann man nur die jeweilige Frömmigkeit der Heiligen übersetzen. Durch den Schmuck und die Differenzierung der liturgischen Ordnung wird dies geleistet. Damit aber wäre die Vorstellung, daß der Autor hier die Vorstellung von einer Darstellung und damit überhaupt Darstellbarkeit der *verschiedenen Affekte*, zudem noch der (um Hilfe angegangenen) Heiligen durch Musik und äquivalent durch die liturgische Ordnung formuliere, von einer gewissen Abstrusität, vor allem stünde sie in Gegensatz zur Textaussage.

Einen modernen Affektbegriff sollte man auch nicht ohne weiteres einführen, selbst die *affectus spiritus nostri* (nicht *sanctorum*), von denen Augustin spricht, sind kaum mit dem barocken oder modernen Begriff zu fassen.

Von Interesse ist aber der Gebrauch von *distinctio* sowohl in Hinblick auf die Musik als Träger als auch einen *ordo*, der offensichtlich als Gegensatz oder Gegenstück zum *cantus* verstanden wird. Es folgen nun auch konkrete Beispiele: *Sicut de Joanne Symmysta fecit, per neumam circa intellectum verborum sapientia et intellectus, in responsorio In medio Ecclesiae*. Hier meint er also das Nachtoffizium! Der Text entspricht genau Sir. 15, 5; textlich liegt also keine Manipulation vor, wie bei Iobs Versen, *neuma* bedeutet einen musikalischen Abschnitt, wenn man an die *Musica Enchiriadis* denkt — nur meint der Autor dieses Textes das? In diesem Responsorium, *In medio ecclesiae apperuit os eius, et adimplevit eum Dominus spiritu sapi-*

entiae et intellectus, sollte also die *neuma* in irgendeinem Bezug zur Bedeutung der Wörter *sapientia et intellectus* stehen; eine tatsächlich erstaunliche semantische Forderung an Musik im 9. Jh. Auffällig ist, daß der Autor nur die letzten beiden Wörter, nicht *spiritu* noch dazu nimmt, was der Grammatik widerspricht, vor allem aber der Melodik, die ohne *spiritu* sinnlos wäre, es liegt klar ein Initium nach Teilkadenz vor (s. auch u.). Auffällig ist auch die Formulierung *neuma circa intellectum verborum*. Die *neuma in Bezug auf die Bedeutung der Wörter ...* könnte höchstens mit Zwang als die passende Übersetzung erscheinen.

Nun fährt der Autor noch fort: *In quo (responsorio oder intellectu oder damit?) quodammodo imitatur verbum ineffabile, de quo dicebat: In principio erat verbum*. Schwester Emmanuela folgert aus diesem zweiten Satz, ib., S. 100: *In dieser Quelle wird unmißverständlich davon gesprochen, daß durch die „Neume“ (per neumam) der Sinn der Worte (intellectum verborum) zum Ausdruck kommen soll, und dies als eine bewußte Gestaltung. ...*, was angesichts der Schwierigkeit eines klaren Verstehens des Sinns dieses Textes schon eine erstaunliche Behauptung ist, denn was heißt eigentlich genau *per neumam circa intellectum verborum* und wo steht etwas zur Form der *neuma*?

Sie versucht allerdings auch nicht, ihre so *unmißverständliche* Deutung bzw. Behauptung mit der Melodie abzugleichen, was auch höchst schwierig wäre, weil die Melodie nun wirklich überhaupt nichts Auffälliges erkennen läßt; deren Form als Textausdeutung zu interpretieren, wäre aller Mühen der Kundigen wert: Wie man sieht oder hört, ist eine solche Interpretation aber ausgeschlossen, was vielleicht doch an der *Unmißverständlichkeit* der Deutung leichte Zweifel aufkommen lassen müßte, schließlich müßte, wenn hier wirklich *der Sinn der Worte zum Ausdruck kommen soll, und dies als bewußte Gestaltung*, in der Gestalt der Musik irgend etwas Signifikantes zu hören sein, will man nicht den Autor der Absurdität zeihen:



Wer aus dieser Melodie darauf schließen will, daß hier etwa das *ineffabile*, oder der Inhalt von *sapientia et intellectus* musikalisch, *bewußt* ausgedrückt wäre, müßte einige Überzeugungsarbeit leisten, was Sr. Emmanuela Kohlhaas jedenfalls nicht tut, ja ihr stellt sich diese methodisch zwingende Frage überhaupt nicht.

Schon daß Musik, erst recht die zitierte Melodie in irgendeiner Weise fähig sein sollte, das *ineffabile verbum* musikalisch nachahmen zu lassen, wäre tatsächlich eine Ungeheuerlichkeit, die zur Überprüfung der Interpretation führen müßte: Die Musik, klar von niederem Wert gegenüber der Lesung des Evangeliums, die als zeitlich exemplarisch vergängliche, sinnliche Erscheinung ausschließlich zusammen mit dem Wort Gottes überhaupt eine Funktion haben kann, auch die immer wieder in Frage gestellt durch die Haltung des Menschen — so Augustin —, sollte in ihrer Gestaltung das *ineffabile verbum* nachahmen können? Und dies soll die Meinung eines mittelalterlichen Liturgen gewesen sein? Die Frage stellen, bedeutet die Antwort, daß eine solche Interpretation absurd wäre (ganz abgesehen, was sie denn eigentlich mit dem *affectus* zu tun haben könnte, um den es hier doch gehen soll).

Absonderlich wäre eben auch, daß ausgerechnet der Sinn der Wörter *sapientia et intellectus* durch die *Gestaltung einer Neume* ausgedrückt werden sollte. Solche Fragen stellt sich

Schwester Emmanuela aber nicht; daß Folgerungen eigener Deutungen der Verifizierung zu unterwerfen sind, sei es in Hinblick auf den Textsinn oder auch die angesprochene Musik, kann so unbeachtet bleiben. Sie findet „statt dessen“ noch weitere, noch erstaunlichere Formulierungen: *Freilich bleibt auch hier der Verweis auf die andere, die ontologische Dimension der Musik sowie eine theologische Deutung, wenn es gleich im Anschluß daran heißt, daß auf diese Weise das unaussprechliche Wort ... imitiert werden soll. Das Zitat der ersten Worte des Johannesevangeliums ... zeigt, daß damit Christus gemeint ist. ...*: Mit der *neuma* soll also *Christus gemeint* gewesen sein; da sollte man vielleicht doch etwas vorsichtig sein, z. B. einmal die konkrete Musik betrachten, ehe man von einer *ontologischen* Anbindung einer *neuma* ausgerechnet an Christus reden will; aber solche konkreten Fragen läßt Schwester Emmanuela ebenfalls unerörtert, es reicht ja, daß die Reckowsche Floskel irgendwie angewendet werden kann: In $\epsilon\nu\ \acute{\alpha}\rho\chi\eta\tilde{\iota}\ \tilde{\eta}\nu\ \acute{\omicron}\ \lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ tritt ja die Copula auf, also hat man etwas *Ontologisches*.

Will man sich nun nicht mit derartig inadäquaten Assoziationsübungen abspesen lassen, muß man feststellen, daß der Satz mit einmal dem Subjekt von *imitari*, dann dem *in quo* und schließlich *de quo dicebat* nicht gerade klar formuliert ist. Daß *der auctor in dem Responsorium das ineffabile verbum nachgeahmt hätte, über das der Evangelist dann gesagt hat ...*, schiene angesichts des liturgischen Bezugs, des Inhalts und der Fähigkeit eines Responsorium eine mehr als seltsame Deutung. Herausgehoben scheint doch die Wendung *sapientia et intellectus*, nur geht es wirklich um deren, auch noch musikalische Interpretation durch eine *neuma*? Zumindest liegen ja zwei *neumae* vor, selbst wenn man so absurd das Initium auf *spiritu* auslassen wollte — ist diese, von der Musik her gesehen absurde Angabe vielleicht nicht doch eine Aufforderung, nach anderen Deutungsmöglichkeiten zu suchen?

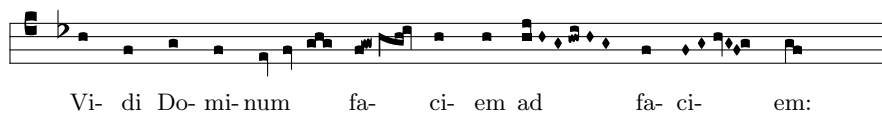
Es bleibt also, nach dem Sinn zu fragen, der eine *neuma circa intellectum verborum* zum konkreten Beispiel einer *distinctio cantus* werden lassen kann. Ein Rekurs auf die spezielle rhetorische Bedeutung wäre natürlich sehr reizvoll gerade in Hinblick auf die davor genannten Wiederholungen, denn man könnte auch *sapientia* und *intellectus* als inhaltlich gleich ansehen. Näher könnte auch die Bedeutung *Einschnitt* liegen; denn dies kann eine Melodie in der Gregorianik natürlich leisten: *Durch eine neuma in Beziehung auf das Verstehen der Wörter ...*, wäre damit eine vielleicht noch brauchbare Übersetzung, wenn man sie nicht in dem Sinne verstehen will, daß das Verstehen der Wörter von der *neuma* irgendwie dargestellt oder *nachgeahmt* wird, ja daß hier eine *affektbewegende imitatio* vorliegen könnte, wie dies Schwester Emmanuela, allerdings ohne nähere Differenzierung assoziiert, *ib.*, S. 99, An. 220. Nur, so sinnvoll erscheint dieser Deutungsansatz auch nicht, weil *distinctio* ja auch auf *ordo* bezogen ist, und vor allem *intellectus et sapientia* kaum *affektbewegend* sein können; solche Genauigkeit ist für die Deuterin und ihre Doktorväter natürlich irrelevant — nur, was sagt dann solche Deutung?

In der dankenswerter Weise von Schwester Emmanuela faksimilierten Melodie des Responsorium aus einer deutschen, St. Galler Neumen verwendenden Hs. ist natürlich die Melodie nicht zu rekonstruieren, erkennbar ist allerdings, daß die Folge von *pes subbipunctatus* und *flexa* mit Episem auf *Dominus* recht deutlich auf eine *distinctio* vor *spiritu* weist; daß dieser letzte Versteil durch die Melodie abge sondert wird, ist bei dem Schluß von *Dominus* auf

der *finalis* besonders hervorgehoben bzw. rhythmisch zusätzlich zur Form angezeigt: Der Anschluß des *punctum* auf *spiritus* mit *e* und die weitere Fortführung weisen tatsächlich klar auf ein weiteres Initium; die Neumierung entspricht damit voll der der neuen Ausgabe, *punctum*, *pes*, *virga*, *porrectus pressus*, *flexa* mit *l*. Damit wird das Auslassen des Initium auf *spiritu* in der Formulierung des Autors noch absonderlicher; er widerspricht Syntax, also Textsinn, wie davon abhängiger bzw. auf sie bezogener musikalischer Form, wenn er nur die zwei letzten Wörter als Bezugstext nennt — die Vorstellung, er könnte von einer in ihrer Form typisch *intellectus et sapientia* ausdrückende *neuma* meinen, wird damit so absurd, daß dies eigentlich jedem auffallen müßte, also nach einer anderen Deutung zu suchen ist.

Wie wäre es nun einmal mit einem Blick in das Buch von W. Apel? Da findet man auf S. 343 den Hinweis, daß das Resp. *In medio ...* die erste *neuma* des bekannten *neuma triplex* aufweist, nämlich auf *alleluia* nach den Schlußwörtern; das mit *circa ...* zu umschreiben, zumal wenn auch ein inhaltlicher Bezug gemeint sein sollte, wäre nicht unpassend, passend wäre es auch, daß ein Jubilus als *neuma* bezeichnet würde, ja selbst der Bezug zum *ineffabile verbum* würde damit gerechtfertigt — in der Amalarschen, ziemlich merkwürdigen Deutungsphantasie⁴⁶¹! Denn der Jubilus hat ja die Funktion, das *ineffabile* auszusprechen. Bedeutete

⁴⁶¹Daß solche Deutungsphantasien auch noch viel später beliebt sind, beweist z. B. Heinrich Eger von Kalkar, wenn er in Zusammenhang mit der Bestimmung von Tonartumfängen, Transpositionen, (angeblicher) verschiedener Tonartzugehörigkeiten u. ä. auch auf das Resp. *Vidi Dominum facie* zu sprechen kommt:



Dazu bemerkt Heinrich Eger von Kalkar, ed. H. Hüsch, S. 56: *Defecti quidam ... illi scl., qui altero pede claudicant ac non habentes proprium principium, sed a socio suo accommodatum sicut responsorium Vidi Dominum in quadragesima, quod sexti toni est ex finali, incipiens in a-lamire sicut quintus ad designandum stuporem Jacob visionis Dei declamantis ...* Daß es auch andere Responsorien der gleichen Tonart mit gleichem Anfang gibt, scheint den Autor nicht zu interessieren, man findet den gleichen Anfang etwa im Resp. *Modo veniet Dominator*. Andererseits beginnen keineswegs alle Resp. des fünften Tons mit *a-lamire*, sondern nur einige, wie z. B.:



Wer da nicht bemerkt, wie anders der Anfang ist, wie deutlich die authentische Tonart sich hier schon im ersten Abschnitt ausdrückt — der will das ebensowenig bemerken wie die Parallelen im 6. Ton, nur um seine semantische Deutungsassoziation einbringen zu können: Dieser semantische Formalismus zeigt in seiner totalen, hier sozusagen zweifachen Widerlegbarkeit, wie losgetrennt von jeder Konkretisierung der Autor seinen semantischen Deutungsversuchen nachgeht: Derartiges nicht als Formalismus, sondern Zeichen einer ernstzunehmenden Aussage zu semantischen Vorstellungen der Zeit zu bewerten, kann nur der moderne Interpret, der auf die Verifizierung, d. h. die Konfrontation der Aussagen mit der Wirklichkeit a priori verzichtet, wie dies W. Arlt in seinem Beitrag im 1. Band des *Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft* Neue Folge, tut: Auch die wortreichen

damit *distinctio* etwas wie hinzugefügten Schmuck, Anordnung o. ä.? Inhaltlich jedenfalls wäre die Stelle damit gedeutet, mit der Folge, daß sich der Autor natürlich nicht eine musikalische Semantik denken kann, in der eine *neuma* in ihrer Gestalt ausgerechnet letztlich Christus ausdrücken könnte; eine musikalische Semantik von *neumae* meint er gar nicht; er meint einen abschließenden Jubilus, der durchaus einen inhaltlichen Bezug zum Text haben kann, als Jubilus nämlich. Die Deutung von Schwester Emmanuela allerdings hat dagegen den sicher verführerischen Reiz, mit dem Text kaum etwas zu tun zu haben.

Das zuerst angesprochene Offertorium nun ist ein weiteres geeignetes Beispiel zum Verständnis des analytischen Vorgehens von Schwester Emmanuela Kohlhaas in Hinblick auf konkrete Melodien — daß hier eine altrömische Parallele vorliegt, scheint nicht zu interessieren, methodisch sicher ein bemerkenswerter Ansatz. Die Melodie selbst wird, *ib.*, S. 222 ff., nicht weiter analysiert, es reicht die Feststellung, daß im Responsum an einigen Stelle kleine melodische „Reime“ auftreten. Die Floskeln sind so kurz, daß man kaum von wirklichen „Reimen“ sprechen kann, aber immerhin sind derartige „Reime“ ja auch bemerkenswert, auch wenn es sich um eher triviale Schlußformeln handelt, die man auf *tentaret, filios, vulneravit*, einen Ton tiefer auf *mea, meruit* und, in *ouvert-clos* Relation auch auf *merui*, im 1. Vers, oder auch auf *appareret* findet. Weitere Beispiele dieser geläufigen Schlußwendung sind auch sonst leicht zu finden (z. B. im 4. Vers auf mehreren *videat bona*; einmal sogar als Sequenz, nämlich zum Schluß), so oft also, daß sich semantische Deutungen geradezu als Absurdität erweisen müssen.

Die altrömische Fassung kennt diese minimalen musikalischen „Reime“ nicht, was immerhin eine Frage nach der Ursprünglichkeit stellen lassen könnte — sekundäre Interpretation oder Regelung; auch die geradezu auf Einwirkung „moderner“ *affinales*-Lehre weisende Identität sehr vieler Abschlüsse auf den gleichen Ton *a* kennt die altrömische Fassung nicht; ebenfalls ein Grund, einmal nach den rein musikalischen Besonderheiten solcher Formgebung zu fragen, was Sr. Emmanuela Kohlhaas, aber auch die mit der Betreuung der Arbeit beauftragten Dozenten offenbar nicht als zu beachtende Erscheinung angesehen haben — die *affinalis*-Lehre sollte jedoch nicht ganz unbekannt sein⁴⁶²! Immerhin sollte vor irgendwelchen mehr oder

Assoziationen von Bedeutungen zu Tonarten, die übrigens nur auf den Choral und nicht auf Mehrstimmigkeit bezogen sind, kann man doch wohl nicht ernstnehmen: Der Autor als Erbe einer langen Tradition der formalistischen Weiterführung von Rudimenten antiker Ethoslehre ist selbst nur fähig zur literarischen Aufblähung seiner entsprechenden Vorgaben. Daß Jacobs Verwirrtheit vom Komponisten in einer, statistisch wie formal sofort widerlegbaren „Verwirrung“ der Tonarten „gemalt“ worden sei, ist Unsinn, und sollte auch als solcher bewertet werden.

⁴⁶²**Zum Neuestem zu *distinctio* bei Guido** Die von Dolores Pesce, *A historical context for Guido d'Arrezzo's use of distinctio*, S. 146, in s. o., Anm. 83 auf Seite 167, als *perplexing statement* gewertete Formulierung von Guido, *omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur vocibus*, *scl. CDE*, ed. Smits van Waesberge, S. 127, 26, kann Betrachter des diatonischen Systems, Leser von Jacobsthal's Buch zur Chromatik und andere kaum überraschen, insbesondere, wenn man ebenfalls bei Guido im *Micrologus* liest, *ib.*, S. 124, 10: *.b. rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum .F. habet concordiam; et ideo additum est, quia .F. cum quarta a se .h. tritono differente nequibat habere concordiam; utramque autem .b.h. in eadem neuma non iungas*. Wenn demnach *b* kein gleichberechtigter Ton der Skala ist, sondern nur ein *minus regularis*, dann dürfte klar sein, daß nur *CDE* zentrale Töne für alle Tonarten sind: Nur diese Töne haben *regulares voces* (kein Terminus von Guido, also Metasprache!) in Abstand von Quint und Quart

über und unter sich (auf der Skala). Das dürfte für den Nutzer von weißen Tasten auf dem Klavier ebenso trivial sein, wie für die Leser von Waeltners Beitrag zum frühen *organum*, oder auch der Texte selbst, z. B. des *Pariser Traktats*. *Perplexing* kann daran einfach gar nichts sein, zumal *b* und *h* niemals in einer *neuma* direkt nacheinander folgen können — also kann dann *f/F* an den betreffenden Stellen entweder keine Quart oder keine Quint über bzw. unter sich haben. Weiterhin ist zu beachten, daß *B* ebenfalls kein regulärer Ton des (frühen) mittelalterlichen Tonsystems sein konnte, womit eigentlich alles klar sein dürfte. Guido scheint geradezu die Zisterzienser Choralreform vorweg zu nehmen, wenn er zudem noch bemerkt (ib., S. 125, 17): *Quod si ipsam .b. mollem non vis omnino non habere, neumas in quibus ipsa est, ita tempera ...*, auch das sind seit Jacobsthal (und Guido) Trivialitäten.

Mit *b* (wenn auch sozusagen nur in zweiter Reihe) kann dann natürlich auch entsprechend transponiert werden, wie man das durch eigenes Denken, Jacobsthal oder auch die Bemerkungen von Guido erfahren kann, ib., S. 124, 13: *In eodem vero cantu maxime .b. molli utimur, in quo .F.f. amplius continuatur gravis vel acuta, ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut .G. sonet protum ...* Das dürfte ebenfalls trivial sein.

Ob allerdings der Satz über die Relation von Tönen zu Schlußtönen ihrer jeweiligen *neumae* und der anschließende zur Relation von Anfangs- und Schlußtönen der *distinctiones* von Dolores Pesce richtig übersetzt wird, könnte bezweifelt werden, ed. Smits van Waesberghe, S. 140, 6: *Per supradictas nempe sex consonantias voci, quae neumam terminat, relique voces concordare debent. Voci vero, quae cantum terminat, principium eius cunctarumque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhaerere*. Pesce, ib., S. 153, erschließt daraus: *... presents the idea that the beginnings of a chant, the end of all its phrases or distinctiones, and even their beginnings should 'cling' to the final pitch that ends the chant*. Beachten sollte man, daß Guido den zweiten Satz mit *vero* beginnt, also doch wohl einen Gegensatz meint, der darin liegt, daß die Töne einer *neuma* (trivialerweise) in einer der sechs Intervalle zu deren jeweiligen Endtönen stehen sollen. Dagegen aber sollen der Anfangston, die Endtöne der *distinctiones* und (eventuell) sogar deren Anfänge dem Gesamtschlußton, also der *finalis*, *adhaerere*. Damit ist doch etwas anderes gemeint als eine Trivialität, damit ist doch wohl genau das gemeint, was etwas später für *cantus accurati* spezifiziert wird (ib., S. 145, 18): *... quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittunt*. Wozu natürlich noch die *affinales* hinzunehmen sind, denn die hat Guido ja kurz zu vor ausführlich dargestellt, wo es um die *similitudo vocum* geht, ib., S. 126, 22. *Consonare* ist angesichts der Bezeichnung der sechs Intervalle als *consonantiae* eindeutig weniger „bindend“ als *adhaerere*; gemeint ist also eine besondere, durch *vero* adäquat herausgehobene besondere Relation der betreffenden „Haupttöne“ zur *finalis*.

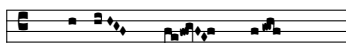
Für das Verfahren nun, wie man *b* ausmerzt, gibt Guido mehrere Regeln, ed. Smits van Waesberghe, S. 125 f.: Hat man *F.G.a.b* soll man stattdessen *G.a.h.c* nehmen; ein etwas gewalttätiges Verfahren, aber verständlich. Hat man eine *neuma*, die *D.E.F.G.a.b* aufweist, oder, die *B.C.D.E.F* singt, dann soll man statt *D.E.F* eben *a.h.c* nehmen, die, ib., S. 126, 21, *eiusdem sunt modi et praedictas depositiones et elevationes regulariter habent*. Diese *elevationes et depositiones inter D.E.F. et .a.h.c. clare discernens confusionem maxime contrariam tollit*: Guido kann nicht einfach *BCDEF* sagen, weil es diese Tonfolge nicht gibt, d. h. nicht geben „darf“. Im anschließenden Schema schließlich geht Guido strikt *regulariter* vor: Das *tetrachordum coniunctum* fehlt, womit *CDE* aus den oben genannten trivialen Gründen vor allen anderen Tönen herausfallen.

Damit aber wird klar, daß Guido keinen Unsinn daheredet, wenn er, ib., S. 127, 26, von *distinctiones* spricht: Nein, er spricht von *distinctiones modorum*; ein Zusammenhang mit dem von Dolores Pesce hinzugefügten Stellen zur Gliederung besteht hier nicht, er spricht hier nicht von *distinctiones* als Formteil, sondern als *distinctiones modorum*, als Unterschied der Tonarten! Daß kein Zusammenhang mit den Differenzen der antiphonalen Psalmodie bestehen kann, ist klar.

Was will Guido also sagen, daß die Tonarten alle durch diese drei Töne unterschieden würden, wäre Unsinn. Was er feststellt, ist doch *Ergo omnes aliae voces cum his aliquam habent concordiam, seu in depositione seu in elevatione; nullae vero in utroque se exhibent similes cum aliis, nisi in diapason*. Letzteres ist wieder trivial. Es geht also genau um das, was oben gesagt wurde, im Tonsystem ohne *b* sind nur diese drei Töne zu allen anderen Tönen in jeder der drei Konsonanzen, bzw. jeder andere

weniger tiefstinnigen semantischen Erörterungen diese tonale Normalisierung als potentiell rein musikalischer Formfaktor beachtet werden, zumindest, wenn man auch Musikwissenschaft zu einer gewissen wissenschaftlichen Methodik verpflichtet sieht; ein unzumutbares Postulat?

Diese Normalisierung der Hauptschlüsse ist, wie gesagt, der altrömischen Fassung nicht eigen (was der These Pfisterers widerspricht): Die Anzahl von Melodien, die eben diese Formel auf verschiedenen Tonhöhen verwendet, ist kaum zu überblicken, als Nachweis dieser Aussage sei nur verwiesen auf Resp. II *Emmendemus*, Comm. II *Cum invocarem*, Grad. V *Tribulationes*, Off. VIII, *Exaudi Deus*, Int. V, *Exaudi deus*, Int. V *Laetare Jerusalem*; derartige Trivialität einer Formel muß natürlich auch beachtet werden, bevor man tief- oder tiefstinnige semantische Folgerungen aus der mehrfachen Anwendung einer solchen „Normkadenz“ in einer gregorianischen Melodie ziehen will — Choralbetrachtung ohne „Statistik“ ist unbrauchbar. Nur eine Distinktion hat in diesem Offertorium eine eigene (an anderer Stelle übrigens ebenfalls nicht unbekannt, z. B. in Resp. des 1. Tons, wie *Angelis suis* auf zweisilbigem Schluß), aber auch auf *a* schließende Bildung, nämlich der Schluß des ersten Abschnitts, *Vir erat in terra nomine Job, ...*:



nó- mi- ne Iob

Ton hat irgendeine *adhaesio* zu diesen drei Tönen, sie sind in der radikal diatonischen Leiter, trivialeweise, einzigartig, denn drei Töne auf der Skala hinter- oder nebeneinander, die gemeinsam diese Eigenschaft haben, gibt es nur in dem Tripel *CDE*; deshalb ist auch jedes Quadrupel ausgeschlossen. Guido formuliert hier letztlich eine hochgradig triviale Eigenschaft der diatonischen Skala, die über alle *modi* und auch die Unterschiede zwischen plagal und authentisch hinweg gültig ist — das Tonsystem steht sozusagen über den *modi*. Die Aussage selbst ist also strukturell gesehen nicht viel wert. Insofern ist die Wendung, daß *omnes modi distinctinionesque modorum his tribus aptantur vocibus* nicht als spezifisch tonale (oder modale) Aussage zu interpretieren, sondern als Allaussage: Diese drei Töne sind unabhängig von tonalen Strukturen die Träger der Eigenschaft, daß über und unter ihnen alle Konsonanzen, also alle Affinalitäten zu finden sind; für *Ghc* gilt das ebensowenig wie für *ahc* oder *FGa*, was nach dem Gesagten klar sein sollte.

Es geht Guido mit seiner — diatonisch strukturell höchst überflüssigen — Feststellung doch darum, *quia quantum in diversis rebus similitudo conquiritur, tantum ipsa diversitas, per quam mens confusa diutius poterat laborare, minuitur; semper enim adunata divisio facilius capiuntur. ...*, ed. Smits van Waesberghe, S. 126, 23 — und eine dieser so verwirrenden Erscheinungen ergab sich, wie oben zitiert, daraus, daß *Gabcd* den *protus* auf *G* ausmacht. Im übrigen sollte klar sein, daß die Affinalität zusammenhängt mit Ähnlichkeit, nicht Identität, die nur die Oktav gibt (s. ib., S. 128, 29): *Ergo omnes voces cum his* (scl. *CDE*) *aliquam habent concordiam, seu in depositione, seu in elevatione, nullae vero in utroque se exhibent similes cum aliis, nisi in diapason*. Alle diese in Symphonie zu dem Tripel stehenden Töne sind unverwechselbar, sind nicht identisch miteinander — trivial, wenn man die Leiter so strukturiert, wie sie diatonisch nun einmal ist, offenbar aber für die Zeit immer noch eine Erkenntnis zu dieser Struktur.

Es sei wiederholt, mit der Lehre der affinalen Distinktionsschlüsse u. ä. hat die letztzitierte Aussage von ed. Smits van Waesberghe, S. 126 bis 127, nur indirekt zu tun; es handelt sich weder um eine Aussage zu den Tonarten noch zu deren spezifischen Unterschieden, es geht allein um die Sonderstellung des Tripels, überall, d. h. nach allen Richtungen und in jeder Möglichkeit zu allen anderen Tönen affinal sein zu können. Insofern passen alle *modi* zu diesem Tripel. Die Ausführungen von Dolores Pesce tragen nicht gerade dazu bei, den Sachverhalt klarer zu machen.

Die anderen Distinktionen werden mit den genannten zwei kleinen melischen Formeln abgeschlossen, die trivialerweise bei solcher Einschränkung eben musikalische „Reime“ sind. Die Individualität — abgesehen natürlich vom affinal „korrekten“ Ton — des Schlusses auf *Iob* könnte, wenn man dies unbedingt will, durch die Individualität des Namens erklärbar sein; hier liegt keine Semantik einer Hervorhebung o. ä. vor, sondern genau das, was etwa Eigennamen in Dichtung formal „exempt“ sein lassen kann; also ein formaler Grund: Es wäre auch schwer zu verstehen, wie etwa eine Hervorhebung nur durch eine etwas andere Schlußbildung als semantische Wirkung hätte beabsichtigt werden können (AR kennt für *Iob* nur eine triviale Floskel, einen nicht einmal kadentell typischen *climacus FED*). Die anderen Bildungen (in Greg) seien hier angefügt:

ac ti-mens De- um

et in carne e- ius

ut ten- tá- ret

a Dó- mi- no

et fi- li- os

vul- ne- ra- vit

Bezeichnet man die beiden verfügbaren Schlußformeln (im Responsum) durch jeweils einmal oder zweimal unterstrichene Wendungen, ergibt sich die Relation zum Text so:

Vir erat in terra nomine Iob
simplex et rectus, ac timens Deum:
quem Satan petiit, ut tentaret:
et data est ei potestas a Domino
in facultate et in carne eius:
perdiditque omnem substantiam ipsius, et filios:
carnem quoque eius gravi ulcere vulneravit.

Wollte man in dieser musikalischen „Reim“bildung (oder besser: Kadenznormierung) also semantischen Sinn sehen, müßte man konstatieren, daß der Komponist bzw. Umarbeiter der Melodie (wenn man in AR eine der Urfassung nähere Version sehen will oder kann) die Chance verpaßt, *Deum* mit *Domino* melisch zu „reimen“, ja daß er die unglaubliche Verbindung von *Deum* und *caro eius*, also dem Fleisch von Iob, hätte herstellen wollen; daß er den *versuchenden* Satan gleich mit *Domino* machen, die *fili* und schließlich das *vulnerare* als semantisch verbunden angesehen hätte, die zudem noch mit den anderen Stellen irgendwie spezifisch einheitliche Aussagen haben sollten — natürlich, es geht überall um die Leiden von Hiob, nur würde man schon etwas spezifische Bezüge erwarten, wenn man denn ausgerechnet musikalische „Trivialreime“, nämlich übliche Formeln, als bewußten Ausdruck semantischer Einheitlichkeit der entsprechend endenden Abschnitte sehen wollte, wie dies erwartungsgemäß (wenn man zur Musik selbst als solche nichts sagen kann) Sr. Emmanuela Kohlhaas vorstellt (daß sich „reim“mäßig eine *abbabb*-Form ergibt, wäre vielleicht auch zu bemerken). Bei der gleichen Vertonung von *fili* und *vulneravit* unterläuft dem Komponisten bzw. Überarbeiter — die altrömische Fassung kennt auch diese Identität nicht — der „Lapsus“, mit der Setzung eines musikalischen „Reims“ auch noch die chiasmatische Syntax zu „verdecken“: *perdiditque omnem substantiam ipsius, et filios, carnemque quoque eius gravi ulcere vulneravit*. Natürlich läßt die Struktur der Gregorianischen Melodie eine Reaktion auf solche syntaktischen Formalismen kaum zu, nur, daß dann ausgerechnet die nichtzusammenpassenden Teile des Chiasmus als „Vertonung“ durch „Reim“ verbunden worden sein sollten, wäre doch eine etwas sehr mutige „Deutung“ — wenn denn eine derartige Semantik musikalischer „Reime“ im Choral vorausgesetzt wird, methodisch unreflektiert nach dem Motto, wo formale Entsprechungen sind, muß ja auch Semantik sein; und methodisch wäre natürlich erst einmal nachzuweisen, daß melische „Reim“bildung im Choral überhaupt in irgendeiner Weise im Sinne eines musikalischen Ausdrucks von semantischen Zusammenhängen gebraucht worden sein könnte — daß gleiche Wörter gelegentlich auch musikalische Gleichheit hervorrufen können, ist doch nicht als Hinweis auf eine kompositorisch beabsichtigte semantische Deutung anzusehen; die Gleichheit von Wörtern ist eben von vornherein gleich, muß doch nicht noch musikalisch in welchem unerfindlichen Sinne auch noch semantisch „gedeutet“ werden! Das Einsetzen scheinbar natürlichen, deshalb anachronistischen Gefühls und eigener Erfahrung mit neuerer Musik an sich dürfte höchstens für die von H. H. Eggebrecht eingeführte Methode des großen *ICHs* und der Schilderung seines eigenen, als maßgeblich verstandenen Erlebens oder gar Denkens von Musik sinnvoll sein.

Übrigens ist auch diese Wendung, nämlich die auf *et* und *-ne-* nicht gerade einmalig in choralischen Melodien: Das Prinzip des sozusagen oszillierenden Ausgleichs eines Terzsprungs, auch mit Quilisma auf dem Halbton zwischen *a* und *c*, läßt sich so oft finden, daß auch hier der Komponist der Trivialität verdächtig werden könnte: Die Schematik solcher reiner Ausgleichsbewegung erinnert an die altrömische Melodik (etwa im gleichen Offertorium auf *omnem*); nur der Terzsprung zu Anfang, typisch eben zwischen *a* und *c*, verleiht eine gewisse Gestaltcharakteristik.

Auch wenn sicher alle möglichen semantischen Deutungen aus Texten herausgelesen werden könnten — man könnte ja den *versuchenden* Satan als eben doch identisch mit *Deus* gemeint

haben wollen o. ä. —, es wird nicht möglich sein, in einer vernünftigen Interpretation semantische Gründe für diese Vereinheitlichung der Distinktionsschlüsse finden zu können; dagegen ließe sich z. B. die Gleichsetzung der beiden letzten Distinktionen im Ganzen als Ergebnis eben der Schlußbildung des Ganzen sinnvoll begründen.

Nicht so sieht dies allerdings Schwester Emmanuela, die, *ib.*, S. 222, den hier angedeuteten „Statistiken“ abgeneigt, tatsächlich feststellt, daß diese *Paare von Zäsur- bzw. Schlußformeln ... eine weit über den rein formalen Aspekt hinausreichende Gliederung* bewirkten. Denn mit dem *versuchenden Satan* und der Erlaubnis des *Herrn etc.*, wird *sogleich klar, daß hier formal wie inhaltlich zusammengehörende Aussagen mit derselben Formel der Schlußbildung versehen werden*. Nun, da es im ganzen Text darum geht, daß Hiob bis aufs Blut gepeinigt werden kann, besteht natürlich im Text zwischen allen Wörtern zwangsläufig ein Zusammenhang, worin aber die von Schwester Emmanuela gefundene spezielle Zusammengehörigkeit der vier melisch identisch schließenden Abschnitte, und das auch noch *formal wie inhaltlich*, begründet sein sollte, bleibt unerfindlich. Und wo bleibt nun die semantische Erklärung, daß im 1. Vers die Formel auf *G* erscheint, nämlich auf *mea*, *merui* und *merui*, bei der wörtlichen Wiederholung — und wo bleibt die semantische Erklärung eben der Verschiebung um einen Ton nach unten, als semantisch tiefsinnige Relation zwischen dem Sinn von erstem Vers und Responsum? Aber natürlich, *peccata mea* und *merui* gehören doch zusammen, zumal *mea* und *merui*, und der *ouvert-clos* Effekt bei der Wiederholung? Der weist dann schon etwas nach oben, wie bei Froberger bekannt.

Und der Sinn der Kadenzgleichheit von *merui* und *appareret* mußte dann ja auch spezifisch erklärt werden — daß sich hier irgendwelche „Gründe“ finden lassen, ist zu erwarten; nur, daß der Komponist Derartiges wirklich gemeint habe, dürfte nicht leicht plausibel zu machen sein: Die „Schönheit“ solcher inhaltlicher Verknüpfungen, vor allem, für die deutenden Gemüter ersetzt nicht die Begründung aus der musikalischen Form. So kann man natürlich von musikalischer Form und Rationalität ganz unbeschwert deuten und deuten.

Man würde eigentlich erwarten können, daß der Komponist die Aussage, worin der Satan Hiob quälen darf, nämlich *in facultate et carne* irgendwie mit den folgenden Explikationen verbindet — wenn er überhaupt in so seltsamer Weise gedacht haben sollte: Die *facultas* „äußert“ sich in der *substantia* und den *filiis*, das *caro* eben im *Fleisch*, konkret im *ulcus*. „Stattdessen“ findet man gerade hier einen Reim zu *Deum*, offenbar also doch in dem Sinne, daß eigentlich der *Herr* der ist, der quält?! Die Antwort, die Schwester Emmanuela gibt, ist allerdings noch tiefer, da es sich hier um ein *subtileres Verhältnis* handle: *Von der Syntax her gehört der Abschnitt in facultate et in carne eius zum vorausgehenden et data est ei potestas a Domino. Inhaltlich erscheint die musikalische Gliederung jedoch als sinnvoll, denn es geht in diesem Abschnitt wieder um Hiob. ...*; wann geht es in diesem Off. eigentlich nicht um den *vir Iob*? Nun ja, warum dann nicht ein melischer „Reim“ mit bzw. zum ersten *Iob* verwendet wurde, schließlich ist die Beschränktheit der Schlußformeln doch recht langweilig, fragt Schwester Emmanuela nicht; man muß wohl nachvollziehen, daß in den explizierenden Versen ja nicht *Hiob*, sondern nur *omnis substantia et filii et caro eius* auftreten; ähnlich wohl wie Graf Bobby nach seinem Befinden gefragt, antwortete, *Mein Kopf tut weh, mein Magen ist in Unordnung, meine Beine sind geschwollen — und mir selbst gehts auch nicht*

gut.

Diese Art der frei phantasierenden „semantischen“, deutlich chimärischen „Deutung“ von Choralmelodien findet man auch im weiteren Verlauf, wobei besonders die Ausführungen zur Akzentbeachtung bemerkenswerte wissenschaftliche Methodik aufweisen: Man könnte zunächst einmal die Frage stellen, ob der Choral, der in rezitativischen und formelhaften psalmodischen Bildungen den Akzent als eines der Mittel gebraucht, Stellen für die Anbringung der jeweiligen Formeln zu lokalisieren, überhaupt Melismen, hohe Lage etc., also musikalische Bewegung einzuleiten oder das Rezitativ musikalisch zu bereichern, den Akzent überhaupt auch noch in dem Sinne verwenden kann, in dem die deutsche Sprache den Wortakzent gebraucht, als Faktor nämlich des phonetischen Ausdrucks der Kundgabeleistung — so trivial ist die Sprachklanglichkeit der deutschen Sprache nun auch wieder nicht, daß man sie einfach für den Choral einsetzen könnte: Die emphatische Betonung bestimmter Wortakzente ist für die deutsche Sprache ein semantisches, aber eben auch kundgabemäßiges Ausdrucksmittel (von den drei Leistungsebenen der Sprache, Benennung, Verzeitlichung und Verräumlichung und schließlich Kundgabe); die Bedeutung des Akzents als semantisches Unterscheidungsmittel wird klassisch durch βασιλεια und βασιλεία konkretisiert; aber ach, wer hat überhaupt noch eine zuverlässige sprachliche Bildung, um solche Sachverhalte verstehen zu können?

Daß dieses Ausdrucksmittel auch den Erfindern der Choralmelodien so geläufig gewesen sein muß, daß sie ohne weiteres Melismen, hohe Lage, Dehnung u. ä. als Entsprechung für diesen phonetischen Faktor verstehen und erleben konnten, wäre, zumal nach den deutlichen Hinweisen auf diese Eigenart durch Th. Georgiades, zumindest einer methodischen Vororientierung wert, könnte man meinen. Man könnte ja fragen, wo etwa die antike, lateinische Rhetoriktradition explizit derartigen Einsatz des Akzents in der Funktion der Kundgabe emotionaler Befindlichkeit bzw. Einstellung gegenüber der jeweiligen Aussage formuliert, oder wo im Mittelalter diese phonetische Verwirklichung der betreffenden Leistungsebene der Sprache formuliert ist; einfach das moderne, zudem noch ganz der deutschen Sprachmelodik eigene Empfinden einzusetzen — kann sich des Einverständnisses musikführender Zeitgenossen wohl sicher sein; derartige Deutung liest sich leicht und angenehm, ersichtlich ein Ziel neuer Wissenschaftlichkeit.

Schwester Emmanuela setzt solche Identifikation einfach voraus und folgert (ohne an Formeln oder vollständige statistische Nachweise auch nur ansatzweise zu denken), *ib.*, S. 223, *In Hinblick auf die Wortakzente läßt sich leicht feststellen, daß die allermeisten mit in ihrem Kontext relativ langen oder nicht kurrenten Neumen versehen werden. Bei den Zäsurformeln gibt es eine Reihe Endbetonungen, denen ... nicht immer eine starke Akzentsilbe gegenübersteht. Fragen werfen auch die Worte nomine und gravi auf: Reicht bei nomine die einzelne Virga gegenüber der melismatischen Vertonung der beiden anderen Silben für den Wortakzent aus ...? Auch das Wort substantia mit seiner massiven Neume auf der vorletzten Silbe gegenüber einem nicht kurrenten Pes auf dem Wortakzent erscheint fragwürdig. Trotz dieser „Unebenheiten“ darf jedoch festgehalten werden, daß die Wortakzente im allgemeinen durch ihre musikalische Gestalt eine den sprachlichen Gegenheiten entsprechende Betonung erfahren.*

Daß vielleicht die einfache Voraussetzung *fragwürdig* sein könnte, daß eine solche Voraussetzung schließlich eine Begründung aller „nichtpassenden“ Akzentstellen erzwingen müßte — solche methodischen Notwendigkeiten können unbeachtet bleiben, man kann *festhalten*, daß die Wortakzente im allgemeinen eben irgendwie in der Melodie ihren, dann auch noch ganz „natürlich“ im Sinne des deutschen Sprachklangs verstandenen semantischen Ausdruck finden müssen — ja, anders kann doch das gar nicht sein, als man es von der eigenen Sprache gewohnt ist; eine als wissenschaftlich gemeinte Folgerung! Es dürfte, wenn auch nicht den verantwortlichen Betreuern dieser Arbeit, deutlich geworden sein, daß man auf derartige Deutungen verzichten kann, weshalb diese Hinweise genügen können: Es ist schon erstaunlich, daß, wenn schon der Doktorvater eine solche ohne wissenschaftliche Systematik und nachprüfbare Methode, ohne die notwendige Sorgfalt im Umgang mit Quellentexten vorgehende Arbeit akzeptiert, auch der Herausgeber der Reihe keine Kritik geübt hat, schließlich handelt es sich um ein *Archiv für Musikwissenschaft*, was nur den Schluß zuläßt, daß die von L. Finscher bemerkte Charakteristik neuerer deutscher Beiträge zu diesem Fach allgemein akzeptiert ist, denn eine betreffende Inkompetenz bei so herausragenden Fachvertretern vorauszusetzen, muß sich doch verbieten⁴⁶³.

Nur der Hinweis sei erlaubt, daß hier natürlich gewisse Ausdrucksfaktoren nicht von vornherein bestritten werden sollen, die musikalische Mittel bereitstellen könnten, Textausdrücke besonderer Art in musikalische Form umzusetzen. Man kann hier an die *O-Antiphonen* denken. Die Vertonung von *O Sapientia*, *O Adonai*, *O radix*, *O clavis*, *O Oriens*, *O rex gentium* und *O Emmanuel* weist nicht nur mit einem Anfangsmelisma von vier Tönen eine im antiphonalen Stil nicht gerade übliche Initialwendung auf, sondern läßt auch in der melischen Kontur eine Heraushebung des Anfangs erkennen: Nach dem Quartsprung zur Terz folgen zwei Abschnitte mit vorwiegender Rezitation auf der Tonika (diese Kontur zeigt bei gleichem Anfang, aber anderer Fortführung grundsätzlich auch *O Rex glorie*); der Anfangssprung behält somit eine gewisse Wirkung auch im Folgenden. Man kann nun fragen, warum der Ausruf *O* einmal melismatisch, zum andern auch melisch offenbar herausgehoben vertont wird — andere *O*-Bildungen bedienen sich ja ebenfalls ähnlicher Mittel (*O crux benedicta* weist sogar 10 Töne auf der *O* Silbe auf — dies gegenüber *O crux splendidior*), ohne daß damit eine Regel aufzustellen ist, wie *O Domine* zeigt. Man müßte also eine exklamatorische Dehnung des *O* mit einem Melisma identifizieren; dies scheint nahezuliegen, zumal ein Anfang mit *orisci* — eventuell als akzentartige Hervorhebung verstanden — kaum sinnvoll erscheint.

Andererseits ist die melische Hervorhebung angesichts des extremen Aufstiegs zur Sext über

⁴⁶³Wie sollte man dann eigentlich verstehen, was der Komponist des Int. *Suscipimus* sich gedacht hat, als er auf *im medio templi* vertont hat, was er sich *ib.* auf *ita* so gedacht haben mag, ja, was eigentlich Interpunktionsmelismen so an Betonung bedeuten können — sich einmal um die Funktion der Akzentbeachtung innerhalb des jeweiligen melodischen Kontextes zu kümmern, die Frage nach Rezitationsstelle, Kadenz oder Initium zu stellen, etc., keine der methodisch notwendigen Voraussetzungen kommt Sr. Emmanuela Kohlhaas auch nur in den Sinn. Vielleicht sollt man auch einmal die Natur des lateinischen Akzents beachten, das Phänomen der silbenzählenden Formeln u. a., auch davon scheint Sr. Emmanuela Kohlhaas nichts zu halten, oder auch nichts zu wissen, ihre kontextfreien, angeblichen Einzelbeobachtungen, die dann Ausnahmen ihrer Regel als irrelevant wegformuliert, können nicht als wissenschaftlich ernstzunehmende Aussagen verstanden werden.

der Tonika zu Ende des zweiten Abschnitts mit nun sechs Melismen (außer *O radix*, wohl fälschlich) nicht einfach auf irgendwelche exklamatorische Funktionen von *O* zu beziehen: Angesichts der verschiedenen Texte der sieben Beispiele der jeweils fast gleichen Melodie wird es kaum gelingen, eine rationale Begründung für diesen ambitusmäßigen wie melismatischen Höhepunkt der ganzen Melodie zu finden.

Genau dieser Höhepunkt in der Melodiemitte, ein rein musikalisch erlebbarer Höhepunkt der Melodie, der als Spannungsbogen umschrieben werden könnte, macht eine einfach rhetorische Deutung des Anfangs wieder etwas schwieriger — was leistet die Musik, soll irgendeine sprachklangliche Emphase durch Dehnung oder Stimmführung nach oben bei der Aussprache des *O* melisch durch ein Melisma, eine Initialwendung vom Subton zum Rezitationston *F* nachgeahmt werden? Soll nur durch Absetzung des *O* ein melisch auffälliger Anfang gesetzt werden? Werden sozusagen zwei Silben vertont? Die sehr aufwendige Ant. *O crux splendidior* „verzichtet“ auf Heraushebung des *O*, kennt aber auch längere Melismen. Ganz trivial erscheint also die Frage nicht, ob der Komponist der Mustermelodie *O sapientia* das *O* vielleicht doch nicht emphatisch vertonen wollte, sondern dieses eindeutig nicht proklitisch interpretierbare einsilbige Wort — anders also als *ad, ut, ex, a/ab, de* etc. — genutzt hat, um eine, auch für die liturgische Zeit adäquate gewisse musikalische Aufwendigkeit des Anfangs zu erhalten, z. B. durch Wertung des Wortes *O* als quasi zweisilbig. Damit ist das Problem nicht gelöst, nur soll vor zu schneller semantisch rhetorischer Deutung selbst hier, d. h. bei einer von der Wortbedeutung her scheinbar so naheliegenden Stelle wie dem Ausruf *O* gewarnt sein⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴**Ein jammernder Jubilus in einem Cantus des Ambrosianischen Ritus?** Entsprechendes Interesse bietet auch der Ambrosianische *Cantus Ad Dominum cum tribularer* (Ps. 119) im 3. Vers, *Heu me, quod incolatus*: Hier begegnet, wie T. Bailey, *The Ambrosian Cantus*, Ottawa 1987, S. 125 f. (der Notentext, ib., S. 168) bemerkt, ein großes Melisma eben auf *Heu me, quod incolatus meus prolongatus est: habitare cum habitantibus Cedar*; sonst finden sich solche Großmelismen in den *cantus* nur als Interpunktionsmelismen, nicht notwendig nach der letzten Silbe eines Abschnitts, sondern auch über den letzten Silben, jedoch nicht als reines Anfangsmelisma — weshalb sich natürlich die Frage stellt, ob hier wirklich eine grundsätzlich andere Situation vorliegen muß, nämlich ein Anfangsmelisma.

Bailey deutet dies, naheliegend aus der Erfahrung mit neuerer Musik, durch Hinweis auf hinsichtlich der textlichen Situation vergleichbare Melismen z. B. der Rachelklage u. ä., was auch die Datierung dieses „Zusatzes“, eines Anfangsmelismas, bedinge: Es handele sich um einen (sekundären) Zusatz für die ersten Worte. Die Melodie des Melismas ist allerdings keine Neuschöpfung, sondern basiert auf gegebenem Material (vgl. ib., S. 62 u. 68 ff.), das z. B. (modulo gewisser Varianten) auch mit etwas mehr Text u. a. im *Cantus Anima nostra errepta est* auftritt (zu Anfang). Bailey liest hieraus ein, später hinzugesetztes *descriptive melisma on the first word*, ib., S. 125.

Einmal bedeutete dies, daß eine vorhandene, bereits sehr melismatisch eingesetzte Formel als solche ein einziges Mal als Ausdruck des *Heu me* verstanden worden sein könne bzw. müsse — angesichts der Natur des *iubilus* schon eine nicht ganz leicht verständliche semantische ad hoc Interpretation durch den Erfinder dieser Melodie (daß sie wirklich spät sein müsse, ist jedenfalls aus der Überlieferung nicht zu entnehmen). Bailey plädiert für spätes Datum auch deshalb, weil hier nur der vorletzte Psalmvers verwendet wurde, *precisely because its first word presented this opportunity for dramatic treatment*. ... (es werden auch andere Verse ausgelassen): Das Erklingen einer bekannten, also musikalisch als solche gegebenen Formel soll hier also eine *opportunity for dramatic treatment* gewesen, der Text, wie bei einem Opernlibretto, wegen seiner *dramatic* Möglichkeiten so gewählt worden sein. Angesichts des Umstands, daß ausschließlich dieser *Cantus* und nur dessen 3. Vers im

10.4 Zu Fragen der Melodiebeschreibung und Neumen bei Aurelian und zu Schwester Emmanuela Kohlhaases Deutungen, sowie zur Vorstellung, daß Aurelian ein notiertes Gradualbuch hätte einsehen können

Schwester Emmanuela Kohlhaase, stellt in ihrem bereits mehrfach angeführten merkwürdigen Beitrag *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*, S. 149 ff., die naheliegende Frage nach raumanalogen Denken unter der Rubrik *Tonhöhen- und Tonbewegungssymbolik*. Ersichtlich soll damit die Möglichkeit einer raumanalogen Interpretation Gregorianischer Melodik beantwortet werden. Da Schwester Emmanuela weder die Literatur, noch die Natur der Neumenschrift beachtet, kann sie natürlich auch nicht bemerken, daß diese Schrift und ihre Voraussetzung ebenfalls von Anfang an hinsichtlich der Darstellung melischer Vorgänge raumanalog gedacht ist (im adiastematischen Stadium noch sozusagen lokal raumanalog; aber auch die betreffenden Zusatzbuchstaben sind natürlich tonräumlich gehalten, *iusum, altius, equaliter*, was Sr. Emmanuela Kohlhaas lieber unbeachtet läßt). Sie läßt aber auch unbeachtet, daß die lateinische Fachliteratur schon lange vor dem Mittelalter keineswegs nur die „alten“ Bezeichnungen *gravis ...* gebraucht, sondern, wie dies Martianus Capella zeigen kann, genauso gut raumanaloge Ausdrücke. Wenn schon die „alten Griechen“ fähig waren, die Akzentzeichen in „Kontrast“ zu ihren Bezeichnungen raumanalog zu erfinden, dürfte klar sein, daß Versuche, aus Bezeichnungen auf die geistige Repräsentation melischer

gesamten Repertoire eine derartige Berücksichtigung der *dramatic* — und das heißt hier ja *musikalische Dramatik!* — zeigt, außerdem eine bekannte Formel verwendet wird, drängt sich doch eine gewisse Skepsis auf.

Wenn man nämlich den gesamten Text liest, fällt auf, daß ohne *Heu me* der Text nicht gerade sehr lang erscheint, z. B. wenn man den von *Anima nostra erepta est de laqueo venantium laqueus contritus est, et nos liberati sumus* liest. Wie eigentlich soll einem Komponisten bzw. Hörer überhaupt in den Sinn gekommen, bzw. aufgefallen sein, daß hier ein *dramatic treatment* vorliegen sollte: Was alleine hätte auffallen können, ist eine geringere Anzahl von Silben, also eine stärkere Melismatik; nur, die Formel ist als solche musikalisch definiert und so auch kompositorisch verfügbar bzw. bestimmt. Soll also allein Melismatik, das Hören: *Achtung, hier sind ja ganz wenig Silben*, einen *dramatic* Effekt ausgelöst haben können?

Ist nicht auch denkbar, daß der Komponist, wie es syntaktisch auch naheliegt, *Heu me* als eigenen Abschnitt des Textes gesehen hat, und mit einer der verfügbaren Formeln vertont hat? Denn, aus der Form der Formel wird ebenfalls nicht ein einziger Hörer ableiten können, daß daran etwas besonders „Klagendes“ bestehen sollte, ganz abgesehen von der Verwendung bei ja ganz anderen Texten. Liegt nicht ganz einfach eine ganz normale Vertonung vor, ein Textabschnitt entspricht einer Formel, wieviel Silben auch immer der musikalisch zu „verformelnde“ Text zur Verfügung zu stellen hatte; das Material der Formel ist ja gegeben. Es ist auch nicht erkennbar, daß die Formel auf *Heu me* deutlich mehr Töne aufweise als andere vergleichbare Formeleinsätze, wie der Vergleich *ib.*, S. 71, zeigen kann; die Nähe zu *Anima nostra* ist so groß, daß von grundsätzlicher Steigerung des musikalischen Aufwands kaum zu sprechen ist, jedenfalls nicht so klar, daß man von einer dezidierten „heulend-dramatischen“ Absicht sprechen kann — ein *iubilus* muß zur Entstehungszeit ebensowenig notwendig als Ausdruck von Klagen bewußt gewesen sein, wie dies für eine nur stark melismatisch eingesetzte Formel gegolten haben muß: Weder muß hier ein Zusatz für die ersten Worte des Psalmverses, noch eine spätere Zeit für diese Vertonung behauptet werden, es kann durchaus eine typische Befolgung der Regeln des Formeleinsatzes vorliegen. Dies erscheint als musikhistorisch angemessene Interpretation: Ein, aufgrund der geringen Anzahl von verfügbaren Silben, melismatischer Einsatz einer Formel „normal“ für einen syntaktisch klar abgegrenzten Abschnitt.

Vorgänge, und zwar in irgendeiner Ausschließlichkeit zu schließen, unbrauchbar sind. Daß Aurelian in direktem Zusammenhang mit der Ableitung der Neumenschrift aus den Akzentzeichen der Grammatik auch in passender Exaktheit — wie sie die gegebenen Möglichkeiten vor der Erkenntnis des rationalen Tonsystems eben geben konnten — melische Bewegung durch die Akzentnamen beschreibt, dürfte bekannt sein; auf den Zusammenhang mit der Neumenschrift wurde etwa in Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie* deutlich genug hingewiesen (vgl. auch o., Anm. 136 auf Seite 251, wo ähnlich seltsame Vorstellungen erwähnt sind). Der dezidierte Verzicht auf Kenntnisnahme entsprechender Literatur — hierzu hätte auch P. Wagner genügt — nun führt Schwester Emmanuela zu einem für ihre Eignung für die Bearbeitung entsprechender Fragen charakteristischem Irrtum, nämlich dem, daß die Verwendung der Akzentnamen, die, wie zu erwarten, nach Sr. Emmanuela ausgerechnet *die drei Akzente in der Rhetorik* sind, ein Hinweis darauf seien, daß Aurelian noch die alten *Worte* verwende, *in denen noch nicht die räumliche Vorstellung von Ton- „Höhe“ bzw. „Tiefe“ enthalten* sei, ib., S. 149. Hätte Schwester Emmanuela die Literatur beachtet, hätte ihr auffallen müssen, daß gerade die so bezeichneten Akzente der Grammatik, natürlich nicht *in der Rhetorik* von Anfang an, nämlich seit ihrem griechischen Ursprung raumanalog definiert worden sind, woraus ja auch die paläofränkische Notationseigentümlichkeit zu erklären ist, daß ein *pes* der St. Galler Notation einzügig, als *virga* notiert wird; eine genaue Wiedergabe der grammatischen Definition des *accentus acutus*. Ihr Verweis auf Aurelian ist also unbrauchbar, abgesehen davon, daß die Qualifikation *Akzente in der Rhetorik* in für ihr Vorgehen typischer Weise falsch ist, insbesondere wenn man beachtet, daß es sich hier nur wieder um eine — s. v. Uexküll — Überdeckung der Wirklichkeit durch die Voreinstellung, Reckows Einbringung des Wortes *Rhetorik* auch in die Bereiche, wo es um Grammatik geht, handelt (insofern verrät auch der Hinweis auf Müller, daß *bei Quintilian die Akzentbezeichnungen als Tonhöhenakzente zu verstehen* seien, ib., S. 129, Nichtkenntnis der Grundlagen, und ist nicht nur deshalb irreführend: Das sind sie in der gesamten grammatischen Tradition; nur ist dies aus unerfindlichen Gründen Sr. Emmanuela unbekannt geblieben; andererseits kennt nur das Griechische die rein melischen Akzente; den Unterschied zum Lateinischen bemerken auch einige Grammatiker; nur Sr. Emmanuela Kohlhaas bleibt von der einschlägigen Literatur wie von den Quellen unberührt).

Abgesehen davon, daß die Diskussion der Terminologie für melisch *hoch* und *tief* in der mittelalterlichen Theorie für ihre Frage irrelevant ist, und die von ihr etwas verwundert konstatierte *Beliebigkeit* der von den Theoretikern gebrauchten Bezeichnungen, ib., S. 151, Ergebnis des Umstands ist, daß klare Sachverhalte mit ebenso leicht verständlicher Terminologie der stilistischen Vielfalt unterworfen sind, übersieht sie auch, daß man bei Fragen zur Terminologie auch einen Blick auf antike Vorgaben werfen muß; *elevatio, inferior* etc. finden sich eben nicht erst bei den mittelalterlichen Autoren.

Insofern kann also gerade nicht so einfach geschlossen werden, ib., *Der Weg vom elevare zu einer Tonbewegungssymbolik* — z. B. *beim IN Ad te levavi* — *erscheint nun nicht mehr weit*. Dieser *Weg* ist ein Um- oder Irrweg, denn die, nur subjektiv auf den Choral anzuwendende Vorstellung einer klaren und gar als musikhistorische Konvention beweisbaren *Tonbewegungssymbolik* könnte und müßte mit dieser „Methode“ also schon von der Antike her begründet werden. Schwester Emmanuelas Argumentation ist deshalb unpassend, ganz abgesehen davon, daß im Int. *Ad te levavi* natürlich keine *Tonbewegungssymbolik* zu finden ist, denn z. B. der Quartsprung nach oben, auf ... *levavi animam* beruht auf dem Initium der Psalmodieformel, *Deus* liegt unter *meus*, *te* liegt tief unter *expectant*, etc. Vielleicht wäre es doch ganz

nützlich, vor zu naiver Freude an Einzelmerkmalen sich einmal mit der sicherlich auf etwas größerer Erfahrung beruhenden Kenntnis von W. Apel auseinanderzusetzen, auch wenn den Doktorvätern solche Literatur nicht geläufig sein sollte.

Angesichts der Grundbedeutung, d. h. dem Bezeichneten der genuin in bzw. von der Grammatik definierten Akzente ist auch völlig unverständlich, warum Aurelians Melodiebeschreibung, ed. Gushee, S. 119, 12, ... *syllaba ... in ea acutus accendetur vocis accentus*, zum „Bindeglied“ zwischen Text und Ton werden sollte, ib., S. 129: Mit dem Druckakzent hat die Beschreibung nichts zu tun, die Melodie geht hier, nämlich auf der vierten Silbe nach oben, die Melodie ist neumatisch durch einen *accentus acutus*, in neuerer, graphischer Terminologie eine *virga*, zu bezeichnen: Was soll man sich hier eigentlich unter einem „Bindeglied“ zwischen Text und Ton vorstellen, was hat sich die Autorin darunter vorgestellt? Aurelian sagt nichts anderes, als daß die Silbe *Pater* in der Doxologie der Introitus hoch liegt: Leider scheint Aurelians Psalmodieformel nicht mit der des Gradualbuchs übereinzustimmen — eine Überprüfung von eventuell existierenden passenden Repräsentanten wäre schon wegen der metrischen Regeln, die Aurelian gibt, von höchstem Interesse.

Daß Sr. Emmanuela Kohlhaas den eigentlichen Sinn des Textes nicht verstehen konnte, liegt aber nicht nur an mangelnder Kenntnis der Natur der Neumen und der Bedeutung der grammatischen Akzente — hier interessieren nur die melisch definierten Zeichen —, sondern auch daran, daß sie auch die eigentliche Problematik der Hinweise auf quantitative Gegebenheiten in Bezug auf die Melodieführung völlig übersieht, darauf wird hier an anderer Stelle hingewiesen (im Kontext mit Erörterung der Pänultimaregel, des direkten Zusammenhangs von Akzent und metrischer Prosodie eines Wortes; hier hätte Schwester Emmanuela wirklich einen Hinweis auf eine spezifische Verbindung von Text und Melodie finden können, der aber hinsichtlich der entsprechenden Regeln der Gregorianik für Formelmelodien trivial ist, nur nicht für Schwester Emmanuelas Fehldeutung).

Ähnlich absonderlich ist auch ihr Versuch, natürlich ohne jede Kontextprüfung, bestimmte Bezeichnungen, die zur Beschreibung tonhöhenmäßiger Merkmale brauchbar sind, sofort als Beweise für Tonsymbolik zu nehmen, ib., S. 151, *Darüber hinaus finden sich gerade bei Hucbald auch Bezeichnungen, die bereits ins Metaphorische reichen. Er gebraucht z. B. die Worte elatius (erhabener, stolzer) und pressius (gedrückter) oder sublimus (erhaben, hochstrebend, großartig) und depressus (niedergedrückt). Von solchen Bedeutungen aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zum bildhaft-symbolischen Gebrauch der Tonhöhe bzw. -bewegung für die Bezeichnung von Musik und Sprache in den gregorianischen Gesängen.* Warum dann nicht auch gleich *elevatio, altus* etc., ja auch *acutus* und *gravis* schon solche „Symbolik“ begründen sollen, ist unverständlich — soll man jetzt jeden *pressus* als Hinweis auf *Niedergedrücktheit* in der Melodie ansehen, jedes *quilisma* als Zeichen für irgendetwas *Zylindrisch-Wälzendes*? Soll man wirklich jedesmal, wenn in einer St. Galler Hs. das Kürzel für *iusum* steht, einen Hinweis auf depressiven Vortrag ableiten? Derartiges muß man gelesen haben, um solche Aussagen glauben zu können.

Dies bestätigt auch ein Blick auf den Kontext, in dem Hucbald derartige, angebliche Raum- und Stimmungssymbolik vorbereitet; eine nähere Betrachtung von Hucbalds Text erscheint daher zur Charakterisierung des doch offenbar als musikwissenschaftlicher Beitrag verstanden geradezu erschütternden Denkens und Vorgehens von Schwester Emmanuela unabdingbar: Das Wort *elatior* bezieht sich einmal auf die erste *notula* des zum Beweis der Unterlegenheit der Neumenschrift angebrachten Beispiels, ed. Chartier, S. 194: Aus den Neumen erkennt man nur, daß der erste Ton *elatior* als der von der folgenden *notula* gemeinte Ton ist. In der

rationalen Darstellung des Melodieverlaufs durch Buchstaben wird klar, daß dieses *elator* genau einen Ganzton beträgt — mit *erhabener, stolzer* (um einen Ganzton!?) dürfte eine höchstgradig unpassende Wortbedeutung angeführt sein: In einer Schulübersetzung wäre dies als schwerer Übersetzungsfehler anzustreichen: Die Bedeutung ist einfach *höher* — die Deuterin liest Einzelwörter, keinen Sinnzusammenhang! Dasselbe gilt auch für den zweiten Beleg, in dem Hucbald einfach feststellt, daß man mit Tonbuchstaben klar sehen kann, *quanto elatius, quanto pressiusve vox quaeque feratur*, ed. Chartier, S. 196, 12. Daß Schwester Emmanuelas Deutung auch hier höchstgradig inadäquat ist, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Deutlich wird aber auch, daß die entsprechenden Zusatzbuchstaben zu den Neumen ebenfalls keine andere Bedeutung haben als die einfache, *höher* oder *tiefer*. Und das so bedeutungsschwangere Wort *sublimus*, das mit *depressus* in der üblichen Paarung zusammengestellt wird: Hucbald verwendet es, um die Gleichheit des Intervalls *tonus* zu beschreiben, wogegen der Halbton ja zwei verschiedene Größen besitzt, ed. Chartier, S. 158, 12. ... *tonus non nisi unus habetur. Quantumcumque enim sublimi vel depresso promatur sono, nec plus nec minus spatii continebit, ideoque unus idemque erit*. Hucbald führt die Opposition *hoch/tief* hier deshalb an, um die Allgültigkeit der Eindeutigkeit des Ganztons in etwas aufwendiger — hier ist etwas wie Rhetorik zu finden — ausdrücken zu können; er formuliert nichts anderes als die Raumstruktur der Intervallwahrnehmung, den elementaren Ausdruck der Transpositionsinvarianz von Intervallen, hier des *tonus*!

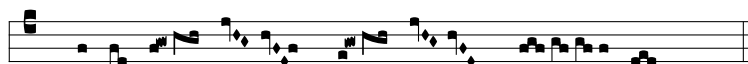
Daß er damit aber, an einer solchen Stelle wirklich von *erhaben, hochstrebend, großartig* gesprochen haben sollte, wäre eine völlig abwegige Vorstellung. Angesprochen ist die Tonlage, nichts anderes, wirksam ist eine gewisse stilistische Vielfalt, die die klare Logik Hucbalds angenehmer lesbar macht. Übrigens hätte auch die Verwendung des Lexikons ausgereicht, vor derartig absonderlichen Deutungen zu bewahren: Der Versuch, aus Wörtern und jeweils nach Bedürfnis, aber nicht nach dem Gemeinten des Textes Bedeutungen herauszulesen, muß bei so klaren Fachtexten und so klaren Aussagen scheitern. Die Ausführungen von Schwester Emmanuela erweisen sich auch hier als exemplarisch Erkenntnis-verhindernd bzw. als Beweis dafür, daß ihr der Kenntnisstand der Neumengeschichte ebenso wenig bekannt ist wie die elementaren Erfordernisse im Umgang mit Fachtexten auch des Mittelalters; deren Autoren können nämlich rational denken. Darauf war leider deshalb einzugehen, weil die Akzeptanz derartiger Ausführungen offenbar den Kenntnisstand hinsichtlich der Geschichte der Neumenschrift und des Umgangs mit Texten zur mittelalterlichen Musiktheorie bei Doktorvater und Herausgeber der Reihe (oder völligen Verzicht auf jede Kontrolle) klar zu erkennen gibt, geradezu als ob das Urteil über neuere deutsche Musikwissenschaft von L. Finscher auch hier wieder glänzend bestätigt werden sollte.

Als entsprechend unpassend und nur als ein Zeichen der Unfähigkeit, lateinische Texte des Mittelalters inhaltlich und stilistisch zu verstehen, erweist sich auch die abwegige Behauptung, daß Aurelian in seiner Beschreibung des Melodieverlaufs eines *Magnificat alle Register rhetorischer und musikalischer Terminologie zieht*, ib., S. 129, wenn er nur versucht, mit dem verfügbaren Vokabular die melodische Bewegung zu beschreiben, ed. Gushee, S. 120, 28, was bei Syllabik, Tonwiederholungen und beim Anfang natürlich gewisse Schwierigkeiten machen mußte: Da stand keine bewegungsmäßige Qualifikation zur Verfügung. Deshalb finden sich neben bewegungsmäßigen Bezeichnungen wie *alte scandetur, accuetur, circumflexe volventur, inflexione letabitur*, auch wesentlich weniger klare Bezeichnungen wie für den Anfangston *plenum reddit sonum*, was höchstens mit einigem Hypothesenaufwand auf tiefe, volle (?) Tonlage zu deuten wäre. Mit *mediocriter proferri* oder *sustolli* ist dagegen klar

eine wenigstens relativ zum Ambitus mittlere Tonlage gemeint, die ja auch in Relation zu vorangehender Lage — hier, ed. Gushee, S. 120, 31, zum *circumflexe* — höher liegen kann (wer nicht beachtet, daß die adiaSTEMatische Neumenschrift von ihrer Herkunft aus oder von den grammatischen Akzenten nur jeweils silbisch lokal tonräumlich definiert ist, was zu der Notwendigkeit von Zusatzbuchstaben zur Erklärung der Lage aneinander angrenzender Neumen führt, kann natürlich nicht verstehen, daß hier von der verfügbaren Terminologie her erhebliche Schwierigkeiten bestanden, einen vollständigen Melodieverlauf zu beschreiben!). Auf diesen Verschiedenheiten in einer eigentlich recht konzisen Terminologie, die direkt auf der Definition der grammatischen Akzente beruht, liegt die Problematik solcher Melodiebeschreibungen, doch nicht in irgendeinem Bezug zur Rhetorik und ihrer Terminologie: Die Verwendung bewegungsmäßiger Termini wie *circumflexe volventur* weist direkt auf diesen Ursprung der Neumenschrift, die lagenmäßigen aber machen die Mängel der Verwendung der Akzentzeichen für rein melische Zwecke deutlich: Die Tonwiederholung ist nicht Teil des Bezeichneten der Akzentzeichen; auch die Lage gehört nicht dazu; in der Verwendung von derartigen Wörtern muß man daher wie gesagt eine direkte Parallele zu den Versuchen einiger adiaSTEMatischer Notationen sehen, mit Zusatzbuchstaben, *Romanus*-Buchstaben, Relationen der Tonlagen über Silbengrenzen hinaus zu präzisieren, wie z. B. mit *e* oder eben auch *mediocriter*, hier eindeutig melisch gemeint. Bemerkenswert ist auch die Beschreibung *circumflexe volventur, quamquam dispariliter*: Gemeint ist offenbar jeweils ein Zirkumflex, aber in sehr verschiedener melischer Gestalt (man betrachte etwa die Folge von drei *torculi* im Off. *Benedictus sit Deus auf Sanctus quoque Spiritus*).

Aus diesem Grund ist die Folgerung von Schwester Emmanuela, ib., S. 130, daß Aurelian *auf diese Weise ... zu einer gleichzeitigen Darstellung von Text und Melodiebewegung* komme, unbrauchbar. *Er nennt dabei jede einzelne Silbe*. Wie er ohne die Übersicht völlig zu verlieren, einen Melodieverlauf ohne Erwähnung der einzelnen Silben als „Träger“ des jeweiligen melodischen Geschehens hätte beschreiben können, erläutert Schwester Emmanuela nicht, ihrer „Methode“ fällt gar nicht ein, daß man solche Behauptungen durch die Frage nach überhaupt bestehenden Alternativen bestätigen muß; eigentlich eine auch oder sogar musikwissenschaftliche *Binsenweisheit*. Deshalb stellt Aurelian natürlich auch nicht den Text dar — was auch immer das sein sollte —, sondern beschreibt mit den Mitteln, die die adiaSTEMatische Neumenschrift bereitstellt, klar genug den Melodieverlauf; der, wie bei Gregorianischen Melodien nicht ganz unüblich, direkt mit Text verknüpft ist: Zur Relation von Musik und Text sagt er deshalb hier gar nichts (unbrauchbar ist daher auch die von Huckle übernommene Opposition zu der Neumenverwendung von Aurelian, ib., S. 130: Seine Sprache, Melodie zu beschreiben, ist mit dem Bezeichneten der Neumenschrift identisch; die Verwendung nun auch noch der betreffenden Neumenzeichen daher tatsächlich nur eine Angabe desselben, was er sagt, eben mit anderen Zeichen, nämlich den Neumenzeichen, deren Bezeichnetes er zur Beschreibung von Melodieverläufen verwendet; Aurelian kann rational denken, auch wenn er noch kein Wissen von rationaler Musiktheorie besitzt; wenn es bei Sr. Emmanuela Kohlhaas, ib., heißt, *statt dessen bezieht er seine ... Beschreibungen immer unmittelbar auf die Silben des Textes ...*, so entspricht dies genau dem, was die Neumenschrift, außerhalb von großen Melismen, die Aurelian aber nicht beschreibt, tut, von *stattdessen* kann nicht die Rede sein; erstaunlich falsch ist auch die Übersetzung von *percussoris ad instar manus vox erigitur, rursumque declivis profertur* mit *wird der Ton aufgerichtet wie die Hand eines Schlägers und wieder abwärtsgehend hervorgebracht* — man fragt sich, was die Autorin mit derartigem eigentlich meinen könnte —, der Vergleich betrifft ein Taktieren der Hand).

Natürlich beschreibt Aurelian genau den Melodieverlauf, wenn er schreibt, ed. Gushee, S. 87, 13: *Haec autem melodia, quae fit in (Si-)on in ultima sillaba huius offertorii (Super flumina Babilonis) aequalis est his duobus responsoriis in fine eorundem Responsoriorum. Haec sunt responsoria: Grad. Posuisti Domine, itemque: Grad. Sacerdotes eius. Nihil enim differt alterum ab altero.* Die Überlieferung bestätigt diese Aussage Aurelians wenigstens partiell, denn das bemerkenswerte Schlußmelisma des Responsum im Off. ist nur am Schluß identisch mit dem der angeführten Gradualia, immerhin 16 Töne (in AR, wo das Grad. *Sacerdotes* zu fehlen scheint, lassen sich nur 6 Töne parallelisieren, die aber eine typische Floskel ausmachen; zum Grad. *Posuisti* vgl. Apel, S. 351, woraus folgt, daß die betreffende Wendung nicht formelhaft ist — hätte das Sr. Emmanuela Kohlhaas nicht erst einmal nachsehen sollen!): Im Off. ist in Greg die, in AR völlig fehlende, „Symmetrie“ des Schlusses bemerkenswert, man muß sie in Hinblick auf AR also als sekundäre Bildung ansehen, die dann mit dem Schluß der beiden Grad. zusammengefügt worden sein muß, eine individuelle und originelle kompositorische Idee; rein textlich ergibt sich keine Anregung zu dieser Parallelbildung Beschrieben werden soll, die tatsächlich gattungsmäßig überraschende Tatsache eines — wenigstens partiell — identischen Jubilus, aus dem Off. *Super flumina:*



Si- on.

und aus dem Grad. *Posuisti*



de la- pi- depre- ti- o- so.

Aurelian hat also wohl richtig gehört. Dies aber läßt nicht erkennen, was Sr. Emmanuela mit ihrem, auf diesen Text bezogenen Satz eigentlich meinen könnte, *Er macht jedoch keineswegs eine der modernen Musikauffassung selbstverständliche Aussage, wenn er dabei implizit davon ausgeht, daß den Silben bestimmte, wiedererkennbare und offensichtlich öfter und in ganz verschiedenen Gesängen verwendete melodische Abschnitte zugeordnet werden und keine jeweils neue Zusammensetzungen von Einzeltönen.* Der Text beschreibt lediglich eine Gleichheit von Abschlußmelismen, und das tut er ganz klar, wogegen die Formulierung von Sr. Emmanuela Kohlhaas auch nur den Versuch einer rationalen Rekonstruktion extrem erschwert; abgesehen davon, daß, was ihr unbekannt bleibt, Aurelian den skalisch rationalen Einzeltonbegriff noch nicht kennt, ist unerfindlich, was der Gegensatz seiner Aussage von der Gleichheit einer Melodie auf der letzten Silbe eines Offertorium mit der bei zwei Gradualia zur *modernen Musikauffassung* sein könnte; hier wird die Unfähigkeit zum Verstehen der Textaussage zur Formulierung. Irgendeinen mehr oder weniger tiefsinnigen Hinweis auf die Relation von Text und Musik gibt Aurelian hier auch nicht; was er sagt, kann nachgeprüft, und eventuell als in der faßbaren Überlieferung in bestimmter Weise zu bestätigen beurteilt werden; darum allein geht es.

Zu beachten ist die Stelle allerdings auch in Hinblick auf die Argumentation eines vollständigen, neumierten Gradualbuchs schon um 750 (!) im Frankenreich, von dem zwar keine Spur zu finden ist, wie auch die von Hesbert herausgegebenen Meßgesangbücher keine einzige

Neume zeigen, was aber G. Milanese, *Alcuin, the Latin Grammars, and the Transmission of the Gregorian Repertoire*, Fondazione G. d' Arezzo, Polifonie ... I, 2001, S. 237 ff., S. 239, natürlich nicht daran hindert, die Argumentation Levys zu wiederholen (vgl. dazu auch Verf., *Zum Bezeichneten der Neumen*, S. 239 ff.; die Beachtung deutscher Literatur zu diesem Thema ist offensichtlich nicht zu erwarten): *Aurelianus's quotation of liturgical repertoire imply a chant "absolutely fixed and specific ..."*; *Aurelianus points also to the number of syllables ... which makes a "visual inspection of noted music" highly probable; ...* Daß ein ausgebildeter Sänger des Chorals Stellen in Melodien durch Hinweis auf betreffende Silben kennzeichnet, ist auch bei mündlicher Überlieferung trivialer Weise zu erwarten. Und daß er dabei fähig ist, die Silbe am Text abzuzählen — ist ausschließlich ein Hinweis darauf, daß er den Text des Liedes kannte, also ebenfalls trivial, schließlich basiert der liturgische Gesang auf geschriebenen Texten. Nicht trivial wäre aber, was Levy wie Milanese unbeachtet lassen, eine Beschreibung von großen Melismen nach der Folge der auftretenden Neumen — und genau das tut Aurelian nicht; die eben angegebene Melodie des Schluß*Biubilus* des Grad. *Posuisti, Domine* hätte er leicht als *flexa, climacus, flexa, trigon, trigon, flexa* etc. beschreiben können. Wenn Levys Urgraduale vorgelegen hätte, wäre dies nun wirklich einfach, ja trivial gewesen (selbst bei Fehlen der entsprechenden Neumenterminologie).

Hieraus wäre also zu erschließen, daß Aurelian die Neumenschrift noch in einem Stadium gekannt hat, in dem große Melismen noch nicht so leicht zitier- oder neumatisch aufrufbar notiert wurden, die Notation von Melodien also noch an die Beziehung zu einem Text gebunden war, der die Silbe, in Entsprechung zur Definition der Akzente in der Grammatik, als essentiellen Segmentierungsfaktor benötigt hat (von *the relatively moderate pace of notational change during the tenth century* zu sprechen, ib., ist angesichts der Differenzierung in diastematische und adiaستمatische Neumen offensichtlich etwas gewagt, wie auch die Vorstellung, daß die solistischen Gesänge eher zu „oral tradition“ geprägten Unterschieden neigen müßten, angesichts der Formelhaftigkeit der Melodien und Festigkeit der Formeln ebenfalls, äußerst euphemistisch formuliert, zu differenzieren wäre; weil Milanese die Arbeiten von Riou und Escudier wie viele andere nicht beachtet, kann er auch nicht zu richtigen Vorstellungen über die Entwicklung der Neumenschrift gelangen; auch seine, von vorliegender Literatur nicht gerade befruchtete Argumentation aufgrund der Liqueszenz erscheint fragwürdig angesichts der bestehenden Möglichkeiten, *ge/gi* nicht liqueszent zu setzen; damit ist der angebliche Beweis dafür, daß Liqueszenten an bestimmten Stellen alt sein müssen, unhaltbar — das kann sich nur aus der Neumenüberlieferung ergeben; insbesondere gilt es, noch die weiteren Verwendungsarten zu beachten; daß die Interpretation der Liqueszenz als reines Aussprachezeichen problematisch ist, daß es sich um ein rein musikalisches „Bindezeichen“ zur Ignorierung von Silbengrenzen handeln kann, ja, dürfte, diskutiert Milanese wie zu erwarten nicht, weil er hier höchstens bekannte Klischees wiederholt).

Insofern stellt Aurelians Schrift gerade keinen Hinweis, geschweige denn einen Beweis für die Existenz eines vollständig neuemierten Gradualbuchs dar: Auch die verwendete Terminologie, gerade weil sie in Hinblick auf den grammatischen Ursprung doch recht konzis ist, beweist ziemlich klar, daß ihm eine normierte Neumenschrift zur erschöpfenden Notierung von Gradualbüchern o. ä. wohl noch unbekannt war: Die *sinuosi anfractus* z. B., ed. Gushee, S. 86, 8 hätten sich mit Hilfe der Neumenschrift sicher sehr viel präziser angeben lassen: Man sollte beachten, was jetzt angesichts der Studie von Bernhard wesentlich leichter fällt, daß eine Terminologie der Neumen jüngerer Datums ist — wann, darf man da fragen, beschreibt Aurelian eigentlich lokale Melodiebewegungen durch Hinweis oder Beschreibung von Graphien?

Darauf sollte man vor Aufstellung so merkwürdiger Thesen schon eine Antwort geben, ja es sollte einem diese Frage einfallen.

Es fällt dem, der den Text von Aurelian wirklich liest, ja auch auf, daß außer den drei von den Grammatikern vorgegebenen, melischen Akzentnamen keine anderen verwendet werden. *Porrectus* z. B., *Liqueszenz* etc. kommen jedenfalls nicht vor, es treten außer den bekannten drei aber auch keine anderen Bezeichnungen in einigermaßen terminologischer Eindeutigkeit und Folgerichtigkeit auf: Die Beschreibung z. B. von Melismen des Grad. *Exsultabunt sancti*, ed. Gushee, S. 98, 25 zeigt recht deutlich, daß eine Notierung in Neumen nicht vorhanden gewesen sein kann: ... *in eiusdem versu Cantate Domino post primam modulationem maiorem, quae fit in Do-, subsequente modulatione altera, quae fit in can-, flexibilis est modulatio duplicata, quae inflexione tremula emittitur; vox non gravis prima sonoritas ...* (die andere Zeichensetzung als in der Ausgabe, um vielleicht den Sinn zu retten: Gushee setzt Komma nach *vox*).

Diese Melodiebeschreibung soll die zuvor angemerkte Eigenschaft einer *littera, quae maiorem obtinet numerum ...*, *longiorem, si necessitatis cogit, effici modulationem, et pro duabus vel tribus constare syllabis*, exemplifizieren, ib., 24, denn danach folgen Beispiele mit einem sozusagen vereinfachten Auftreten der hier wiederholten Floskel (auch hier kann Schwester Emmanuela nicht zugestimmt werden, weder ist die vereinfachte Fassung einfach als *fehlende Verdoppelung* zu bezeichnen, ib., S. 135, noch kann davon gesprochen werden, daß die vereinfachte Fassung von ihm damit *erklärt* werde, *daß die dem Wortakzent vorausgehende Silbe lang (prolixa)* sei; als *prolixa* wird die betreffende Floskel bezeichnet, nicht die vorangehende Silbe; es trifft auch nicht zu, daß die Verdoppelung bei (*relativ*) (sic!) *langem Vokal* aufträte, in *egressio* ist *-gres-* metrisch ebenso lang wie in *aut quis stabit* die Silbe *quis*, nämlich positionslang, was Aurelian natürlich gewußt haben muß, wohl in Gegensatz zu modernen DeuterInnen: Aurelian gibt als Unterschied den Anfang auf der ersten bzw. auf der zweiten Silbe einer *distinctio* an; davon gibt es dann noch zwei Fälle, *in una parte* oder *in duabus partibus orationis*, also die betroffene Wortzahl; derartiges Nichtverstehen von Textstellen ist unverständlich, insbesondere bei einer Dissertation).

Hier interessiert vor allem die Art der Melodiebeschreibung: Es handelt sich um eine *flexibilis modulatio duplicata*, was mit der überlieferten Melodie übereinstimmt: *defedefed d, punctum, quilisma, climacus, quilisma, climacus; punctum*. Diese Identität auf der, positionslangen Silbe *canticum* könnte offenbar auch auf zwei Silben verteilt gesehen werden. Was daran *flexibilis* sein sollte, ist höchstens hypothetisch erklärbar, direkt verbundener Auf- und Abstieg, also wie eine große *flexa*, ein großer Zirkumflex in paläofränkischer Notation gestaltet? Daß eine klare Terminologie vorläge, die man als „Nachschreiben“ einer Neumenfolgen bezeichnen könnte, wird wohl niemand behaupten wollen; die *inflexio tremula* dürfte sich auf das Quilisma beziehen (die Behauptung, daß *the quilisma ... is described by Aurelian*, B. Haggh and M. Huglo, *Réôme, Cluny, Dijon* (sic), S. 55, in edd. T. Bailey u. A. Santosuosso, *Music in Medieval Europe*, 2002, trifft — leider — nicht zu, denn eine Beschreibung dessen, was eine *tremula vox* sein könnte, gibt Aurelian gerade nicht, ganz abgesehen von neuerfundenen *microtonal consequences*; man darf hoffen, daß die von B. Haggh angekündigte Studie über Aurelians Text nicht die gleiche radikale Abstinenz gegen Literaturkenntnis kenzeichnet wie die gesamte genannte Aufsatzsammlung: Warum es wohl *RILM* gibt?); die *vox non gravis prima sonoritas* trifft zu, weil der Anfangston *d* eine Quart über der Tonika liegt. Daß eine so unbeholfene Melodiebeschreibung auf einem neumierten Exemplar beruhen sollte, wäre eine extrem unwahrscheinliche Interpretation; klar ist, daß eine eindeutige Neumenterminologie

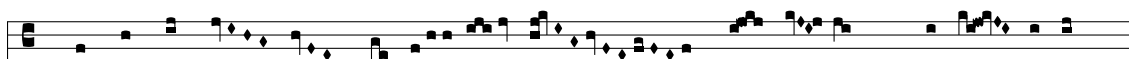
nicht vorliegt.

Was Aurelian meint, wird aus dem Folgenden klar, wo er auf das Erscheinen einer vergleichbaren Floskel in anderen Gradualversen hinweist: Im Grad. *Prope es tu Domine* findet sich die Wendung *d fdefed d*, also *punctum, flexa, quilisma, climacus ...*, auf *egressio*, also *in una parte orationis*, im Grad. *Tollite portas* aber *in duabus partibus orationis*, nämlich auf *aut quis*, wo der erste Ton der Floskel erwartungsgemäß auf *aut* fällt. Das Gemeinte, das nur jeweils den Anfang der zweiten *distinctio* des Versus meint, wird sofort klar aus den Notenbeispielen, zuerst der Versanfang aus dem Grad. *Exsultate sancti*:



Can-ta- teDo- mi- no can- ti- cum

Dem der Versanfang des Grad. *In sole posuit* folgt:



A sum-mo cae- lo e-gres- si- o

Schließlich das dritte Beispiel:



Quis a- scen-det in mon-tem Do- mi- ni? aut quis sta- bit

Die beiden erstzitierten Versus folgen dem Schema (nach Apel) $D_{10} A_{10}$, während der letzte ein anderes Schema, aber mit gleichem Schluß, A_{10} , hat. Wenn Aurelian von einem *durius inchoare* spricht, meint er den Unterschied zur ja nur partiell vergleichbaren Floskel im vorgenannten Gr. *Exsultate sancti*, also den Unterschied: *d fdefed* zu *defedefed d*, wo das Quilisma auf *e* sozusagen vermittelnd, also nicht *durum* erscheint (daß das Quilisma wahrscheinlich eine schon spätantik, also wohl auch schon antik bekannte elementare Klangerscheinung sein dürfte, hat Verf. in Hinblick auf den Wortgebrauch von Fulgentius irgendwo bemerkt).

Dies aber zeigt wieder, daß Aurelian natürlich die melodische Gestalt sozusagen bis in die kleinsten neumatischen Unterschiede genau so unterscheidet, wie der heutige Leser des Gradualbuchs; er hat nicht irgendwie eine vage Urformel im musikalischen Teil seines Gehirns, sondern genau die zusammensetzenden *neumae*; genau wie man das von einem musikalisch befähigten *cantor musicus*, ja von einem *cantor nobilis* erwarten würde — wenn man nicht irgendwelcher a priori Ideologie verpflichtet sein sollte.

Auch hier weist die (unabdingbare) Umständlichkeit der Ortsangabe, z. B. im Grad. *In sole posuit*, ed. Gushee, S. 98, 27, darauf hin, daß eben kein neumiertes Gradualbuch vorlag, sondern der Text allein die Möglichkeit bot, über Stellen im Choral genau zu sprechen: *primam post distinctionem, quae desinit in -lo, inchoante altera, quae est egressio, post primam syllabam, quae est e- secundae distinctionis ...*, ideo quia una syllaba, videlicet e- antecedit hanc, ubi prolixa efficitur modulatio, durius ipsius modulatio inchoat et ita ut superior perseverat.

Dagegen *antecedit quaequam syllaba hanc, ubi efficitur modulatio, ...*

Auch dies ist ein ziemlich deutlicher Hinweis darauf, daß Aurelian kein notiertes Gradualbuch besaß, sonst hätte er den Ausdruck *durius* exakt bestimmen können. Nur, natürlich ist nicht zu erwarten, daß die übliche musikwissenschaftliche Oberflächlichkeit, die nun auch die musikwissenschaftliche Mediävistik erobert hat, sich um derartig klare Argumente kümmert, bedeutet doch das das sicher mühselige Lesen deutscher, wissenschaftlicher oder gar so lateinischer Quellen wie Aurelians Texte.

Es handelt sich also um eine Floskel, die auf den Akzent bezogen ist, was bei Distinktionsanfängen kaum überraschen kann; nicht ganz verständlich (sehr euphemistisch ausgedrückt) ist daher die ins Vage überhöhende Formulierung von Schwester Emmanuela, *ib.*, S. 136, daß es hier darum gehe, *einen stark melismatischen Melodieverlauf so auf den Text zu verteilen und notfalls abzuwandeln, daß der besonderen „Qualität“ oder vielleicht besser der „Quantität“, dem numerus, der einzelnen Silben Rechnung getragen wird. Dies kann allerdings schon als ein recht differenziertes Verfahren bezeichnet werden, in dem sich eine bewußt reflektierende Beziehung von Musik und Sprache ausdrückt. ...*; eine gerade absurde Formulierung, wenn man beachtet, daß es um die aus einfachsten Formeln der Psalmodie bekannte Tatsache einer Zuordnung von initialer melischer Bewegung auf betonte Silben als Ordnungsfaktoren der „Anbringung“ solcher Formeln geht — und was eigentlich soll *besondere „Qualität“ oder vielleicht besser der „Quantität“ ... der einzelnen Silben* bedeuten? Silben haben vokalische und klangliche Qualität und eine im Lateinischen klar festgelegte Quantität, austauschbar ist das nur in dem für die hier angesprochene Arbeit so charakteristischem, von Fachkenntnis unberührtem Reden.

Unverständlich ist auch ihre Deutung der klaren Aussage von Aurelian, *ed. Gushee*, S. 89, 30, *ib.*, S. 131. Hierzu muß man natürlich zunächst Parallelen beachten wie *ed. Gushee*, S. 97, 22, daß nämlich einige — irrende — Sänger der melodischen Formel folgend, die eine bestimmte Silbenzahl umfassen muß, einfach singen *Ecce agnus Dei ecce*, anstatt mit oder nach *Dei* die Zäsur zu machen, *cum potius conservandum sit sensus quam modulatio*; die Aussage ist klar genug; wenn man dann in 89, 30, *maximeque servandus est sensus litterature quam modulationis* liest, wird klar, daß *maxime quam* eine schon in spätlateinischer Sprache nicht ganz unbekannteste Steigerung des Komparativ ausdrücken soll, was sich aus der schon für die klassische Sprache zu beobachtenden *Abschwächung* des Komparativ ableiten läßt, vgl. R. Kühner, C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik d. Lat. Sprache* II, Satzlehre, 2, Hannover 1976, S. 476; *der Sinn des Textes ist viel mehr zu beachten als der der Melodie*, ist also die adäquate Übersetzung; daß hier *litteratura* einfach der *Text*, nämlich das von *littera* Geschriebene bedeutet, ist ebenfalls klar; *litteratura* kann als stilistische Variante zu *littera* betrachtet werden, vgl. *ed. Gushee*, S. 88, 27; in genau diesem Sinne wird auch bei den Intonationsformeln von *litteratura* gesprochen, *ib.*, S. 84, 6, wo bemerkt wird, daß die *litteratura* der Plagaltonart *consimilis est* der der authentischen; auch hier sind ihre Folgerungen daher ebenso unpassend, wie die Übersetzung von *integritas sensus* oder *versus nocturnalis responsorii, si integer canitur* durch *Integrität*, wenn daraus, *ib.*, S. 132, gefolgert wird: *... damit fordert er ..., daß der Textsinn beim Singen in seiner Integrität bewahrt, also verständlich sein soll.*

Gemeint ist nichts anderes als die Vollständigkeit; daß also eine vollständige Versmelodie des vierten Tons für die Nachtresponsorien nicht weniger als 16 Silben haben soll, ed. Gushee, S. 97, 17, was bei weniger Silben dazu führt, daß ein vollständiger Text mit weniger Silben auch durch die Hälfte der Melodie bewältigt werden kann. Im Antiphonale Sarum hat Aurelians Beispiel des Resp. *Angelus Domini vocavit Abraham* einen anderen Verstext, das Resp. *Ecce Agnus Dei* aber hat einen anderen Ton: Die extreme Kürze des Verstextes führt auch in diesem Fall dazu, daß die Mittelkadenz unvollständig ist, das mediale Initium fehlt völlig. Aurelians Sicht, daß hier die halbe Versformel gereicht haben könnte, den vollständigen Text zu „vertönen“, ist also plausibel und eine klare Aussage.

Im folgenden Fall geht es um die bereits erwähnte falsche Medialkadenzsetzung, daß nämlich der Grundsatz, acht Silben vor der Mittelkadenz zu haben, zu dem Fehler führt, daß einige *Ecce agnus Dei ecce* singen; daraus kann klar — und der folgende Abschnitt, ed. Gushee, S. 98, 24, gibt dazu noch nähere konkrete Hinweise — erkannt werden, daß einige die Formel so auf den Text des Versus verteilt haben, daß tatsächlich *Ecce agnus Dei ecce — qui tollit peccata mundi* gesungen wurde. Damit wird die musikalische Form, die Silbenzahlen schematisch gesetzt, sozusagen verabsolutiert, was, wie Aurelian mit Recht bemerkt, zum Unsinn führen muß. *Integritas sensus* als *Textaussage* zu übersetzen, Sr. Emmanuela Kohlhaas, ib., S. 133, ist daher falsch; im Übrigen wäre eine nähere Untersuchung der Beispiele für Unterschreitung oder Überschreitung der eigentlichen Silbenzahl in Versen nicht ganz unnötig gewesen (solche methodisch unabdingbare Konkretisierung vermeidet sie geradezu systematisch), um Fehlaussagen zu ed. Gushee, S. 97, zu vermeiden, daß Aurelian mit seinen Beispielen zeigen will, daß der Vers inhaltlich einen erläuternden Einschub des Responsoriums bildet. Es ist unverständlich, daß dies in einer wissenschaftlich gedachten Arbeit erscheint.

Was Aurelian ed. Gushee, S. 98, 24, sagt, ist klar auf das Vorgehende bezogen, nämlich die Aussage, daß einige gegen den Sinn des Textes im Resp. *Rex noster* die Binnenzäsur im Vers nach *ecce* setzen, also *Ecce agnus Dei, ecce*, was Unsinn ist. Betrachtet man die Formel, die W. H. Frere im *Sarum* Antiphonar gibt, so wird das Gemeinte klar: Die Formel beginnt mit freiem Rezitativ, mit einer aufwendigen Formel nach dem ersten Akzent; die natürliche Akzentsituation kann das Wort *Valde* zeigen, wo mit *-de* das Melisma einsetzt. Der erste Teil der Psalmodie hat recht viel Raum, so daß *Ecce agnus Dei* unmöglich von allen verfügbaren, „obligatorischen“ Tönen Gebrauch machen kann. Die Kadenzformel der Medianten ist durch Pänultima-Akzent charakterisiert, typisch ist *relictus est pauper* oder *ad monumentum*; d. h. vor dem Pänultimaakzent sind noch drei, mit freiem Einschubton sogar vier, Silben Träger der Gesamtformel, silbenzählendes und akzentbeachtendes Prinzip wirken zusammen. Bei *Ecce agnus Dei* ist zwar die Akzentlage passend, der Text aber ersichtlich selbst für die Schlußformel des Halbschlusses zu kurz. Die Fassung von *Sarum* kürzt dementsprechend deutlich, der Pes auf der dritten Silbe vor dem Pänultimaakzent fällt weg, wie notwendig auch die „obligaten“ Rezitationsstöne.

Das Problem dieser für die Formel unpassenden Kürze lösen die von Aurelian Kritisierten durch Hineinziehen des zweiten *ecce*, das auch akzentisch funktioniert, aber syntaktischer Unsinn ist. Aurelian nun gibt den Hinweis, wie er dieses Problem gelöst hat, eben ib., 98, 24: *Estque musica licentia, ut in ea littera, quae maiorem obtinet numerum, scl. <-a>*,

longiorem, si necessitas cogit, effici modulationem, et pro duabus vel tribus constare syllabis Aurelian hat also offensichtlich auf die Silbe *agnus* (diese als *lang* qualifizierend) die drei melischen Wendungen der „fehlenden“ Silben gesetzt, vielleicht beginnend mit wenigstens einem der Rezitationstöne, also *G GF Ga*, während *Sarum* einfach die beiden ersten Wendungen ausläßt. Aurelians Lösung erscheint nicht unvernünftig, und zeigt an, daß er einmal die melodische Formel soweit möglich beibehalten will, zum anderen aber den Textsinn, d. h. die syntaktische Gliederung bewahren muß. Die neuere Fassung gibt dem Text offensichtlich noch größeres Gewicht: Die Formel kann verändert werden. Damit erweist sich Aurelians Text als klar verständlich, auch was die *integritas* anbelangt: Beim Text wie bei der Melodie sieht er auf die Vollständigkeit; und der *sensus* betrifft jeweils die Struktur der Formel bzw. den Sinn des Textes; Assoziationen zu Rhetorik sind daher unangemessen. Der Unsinn, den die kritisierten Sänger machen, weist übrigens auch nicht notwendig auf die Existenz neu-mierter Versus.

Übrigens wäre zu fragen, ob die Formulierung der *licentia musica* einen formalen Bezug haben könnte zu dem, wie Remy, zu Dick, 516, 10 (ed. Cora E. Lutz), auf Martians Wendung von der *licentia modulationis*, wohl in Bezug auf Beda reagiert, zumal auch hier das Wort *numerus* auftritt. Sr. Emmanuela Kohlhaas jedenfalls liefert keinen Beitrag zum Verständnis des Textes von Aurelian, ja ihre Ausführungen repräsentieren erstaunliches Nichtverstehen-können.

10.5 Zu neuesten musikwissenschaftlichen Erkenntnissen über den Begriff *rhythmus* in der mittelalterlichen Musiktheorie, vornehmlich bei Aurelian

Da das Wort *rhythmus* ja auch in Zusammenhang mit Sprache auftritt, sieht sich Schwester Emmanuela Kohlhaas in ihrem Buch über *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang* natürlich verpflichtet, auch darüber zu schreiben, leider auch hier mit einem Ausmaß an Unwissen, das ihre Ausführungen nicht nur wieder weitgehend als irrelevant erscheinen läßt, sondern als Beleg für Unfähigkeit, überhaupt mit entsprechenden Texten umzugehen, von fehlerhaften Behauptungen ganz abgesehen, wie der, daß die Definition des *rhythmus* bei Aurelian, ed. Gushee, S. 67, auf Bedas *Rhetorik* zurückgehe, ib., S. 123 f. Wie man in Gushees Ausgabe lesen kann, ist die Quelle Bedas *de arte metrica*, auf die Verf. an anderer Stelle eingeht (in einem umfangreicheren Werk über die Antikenrezeption im Bereich der Musiktheorie bis zur Scholastik): Die Dominanz der Reckowschen Schlagwort-Vorgabe von *Ontologie und Rhetorik*, die der Musikgeschichte des Mittelalters exemplarisch inadäquat ist, verhindert offenbar selbst die Beachtung exakter Quellenangaben der Ausgabe (Üxküll zu zitieren: Das *Suchbild vernichtet das Merkbild*, wäre die verhaltensmäßige Charakterisierung); die vielleicht nicht ganz müßige Frage, inwiefern ausgerechnet Beda eine *Rhetorik* geschrieben haben sollte, wäre als methodische Grundforderung zu erwarten.

Nur, dies ist keine läßliche Sünde, denn deutlich wird, daß Sr. Emmanuela von den Traditionen der Begriffe gar nichts weiß; durcheinander geworfen werden Hinweise auf den Gebrauch

des Begriffs in der Rhetorik, z. B. ib., Anm. 92, wo man den wirklich erstaunlichen Satz lesen kann: *Der numerus der Silben bezeichnet deren rhythmischen Gehalt im Sinne des numerus oratorius, des Sprechrhythmus, z. B. bei der pronuntiatio ...*, nebst Verweis auf Wille, ohne daß man erfährt, was eigentlich der *rhythmische Gehalt von Silben im Sinne des numerus oratorius* sein könnte — wenn hier etwa das Phänomen rhythmischer Satzklauseln mißverstanden worden sein sollte, hätte man ein klassisches Beispiel von Phantasie aus Nichtwissen zu registrieren; solche Vagheiten ersetzen bei Sr. Emmanuela ziemlich regelmäßig den Versuch einer Lösung von Fragen oder das Bemühen um Textverständnis.

Zu den Klauselbildungen sagt schon Cicero eigentlich genug; das hat aber direkt mit dem Unterschied von rhythmischer und metrischer Dichtung überhaupt nichts zu tun; und deshalb ist auch die Behauptung, ib., S. 124, *Es handelt sich bei dieser Aussage, die ganz selbstverständlich aus dem Bereich der Rhetorik übernommen wird, somit sichtlich um ein Allgemeingut des frühen Mittelalter bzw. der Spätantike* in Bezug auf Bedas Unterscheidung der beiden Dichtungsarten eine Ungeheuerlichkeit in einer neueren als wissenschaftlich auftretenden Arbeit — warum macht sich Schwester Emmanuela nicht die Mühe, einmal die antiken Quellen zu dieser Frage anzuschauen anstatt mit nichtssagenden Floskeln völlige betreffende Unwissenheit zu verkleistern: *Rhythmische Dichtung im Sinne Bedas und seiner spätantiken Vorgaben hat nichts mit Metrik, also numerus zu tun, numerus/ῥυθμός im metrischen Sinne hat mit rhythmischer Dichtung nichts zu tun, sondern nur mit metrischer; wenn man den Unterschied von mit Reim und Silbenzahl arbeitender und metrischer Dichtung nicht verstanden hat, sollte man sich erst einmal darüber informieren, ehe man irgendetwas über den rhythmischen Gehalt im Sinne des numerus oratorius daherredet.*

Daß es neben der rhetorischen Beachtung bzw. Verwendung von reimartigen Akzentfolgen oder metrischen Regelmäßigkeiten, z. B. bei Klauseln (eventuell verknüpft durch die Pänultimaregel), etwas wie eine rhythmische Dichtung gibt, die sich von der metrischen unterscheidet, und daß das doch etwas anderes, nämlich Teil einer Tradition schon der lateinischen antiken Grammatik ist, weiß Sr. Emmanuela daher ebensowenig wie sie sich des Umstands bewußt ist, daß die antike Musiktheorie drei Teile vorgab, die sich rudimentär als reine Angabe in den „Zusammenfassungen“ wie bei Cassiodor oder Martian wiederfinden, wobei die darin enthaltene Differenzierung von *rhythmus* und *metrum* nun wieder nichts mit der zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung zu tun hat: Es gibt zwei recht verschiedene Definitionen von *rhythmus*; und gerade Aurelian verwendet als Metriker nicht die der Musiktheorie.

Fragmente dieser Vorgaben gehen bei Sr. Emmanuela unbekümmert um spezifische Unterschiede eine Mischung ein, die dann zu bemerkenswerten Folgerungen führt, ib., S. 124, *Der Blick auf die antike Rhetorik zeigt, daß es sich bei der Abgrenzungsschwierigkeit zwischen Rhythmus und Metrum möglicherweise um ein aus der pronuntiatio „ererbtes“ Problem handelt, was ein Hinweis mehr auf eine Nähe des gregorianischen Gesangs zu dieser rhetorischen Vortragskunst wäre, während die Rhythmuslehre der antiken römischen Musik nur das Metrum kannte.* Wo gibt es *Abgrenzungsschwierigkeit zwischen Rhythmus und Metrum*, warum soll daraus, ausgerechnet, eine *Nähe des gregorianischen Gesangs zu dieser rhetorischen Vortragskunst* resultieren? Natürlich kannte die antike Musiktheorie den Begriff des *rhythmus*,

nur etwas anders als in der mittelalterlichen Dichtungslehre. Daß Sr. Emmanuela Kohlhaas auch nur einmal die methodisch triviale Notwendigkeit einer sachlichen und quellenbezogenen Verifizierung oder Konkretisierung ihrer Sätze gesehen haben könnte, muß auch hier ein unerfüllter Wunsch bleiben. Auch sonst ist an ihrer Formulierung so gut wie alles unbrauchbar (euphemistisch ausgedrückt, denn Sr. Emmanuela hat weder den Unterschied der musiktheoretischen Unterscheidung von *rhythmus* von dem Wortgebrauch der späteren, lateinischen Grammatik, noch deren jeweiligen Inhalt auch nur geahnt — und mit solchen Unwissen auch noch von einem *Blick auf die antike Rhetorik* zu sprechen, erscheint schon als Wagnis, dessen Risiko nur aus Nichtwissen unbeachtet bleibt; das nun hätten eigentlich Doktorväter bemerken müssen; erschütternd ist auch die so dahergeredete Verbindung von antiker Rhetorik und Gregorianik, als ob nicht Quintilian eines der Grundprinzipien des Chorals, die *μονοτονία* als strikt zu vermeiden qualifiziert hat, wo, nun das sei dem Leser als Übungsaufgabe überlassen; und daß die *pronuntiatio* nichts mit Gesang zu tun haben soll, kann man auch von Quintilian erfahren; gar die metrischen Klauseln in Reden mit dem Choralrhythmus in Verbindung bringen zu wollen — nur, so kann Sr. Emmanuela Kohlhaas aus Unkenntnis ja gar nicht denken —, wäre absurd; was der Choral beachtet, beachten muß, wenn er gelegentlich Akzent melisch nutzt, z. B. um den Einsatz von Kadenzformeln zu normieren, ist die Pänultima-Regel, die man aus dem altsprachlichen Unterricht in Latein ja wohl erfahren hat, wenn nicht, sollte man auf den Umgang mit den entsprechenden Texten lieber verzichten): Die Unterscheidung zwischen *rhythmus* und *metrum* durchgeführt etwa bei Aristides Quintilianus ist schon an sich nicht ganz leicht verständlich, daß Cassiodor oder Isidor davon noch etwas verstanden haben könnten, ist ausgeschlossen: Die von Augustin noch klar vorgestellte Unterscheidung hat da keine Folgen mehr; verstanden bzw. aus einer Quelle zitiert, die den Sinn verstanden oder korrekt abgeschrieben hat, findet man die antike musiktheoretische Definition z. B. bei Walther Oddington zu Anfang des vierten Teils seiner Musikschrift: *Rhythmus non est certo fine moderatus; sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit*. Diese Aussage bestimmt korrekt die Relation von Rhythmus und Metrum, die man eigentlich auch im altsprachlichen Unterricht vermittelt bekommt — oder nur bekam? Daß die antike musiktheoretische Tradition hier noch einige andere, nicht leicht verständliche Unterschiede setzt (vgl. die Kommentare zur Rhythmustheorie bei Aristides Quintilianus in der Übersetzung von Barker), kann hier unbeachtet bleiben, weil sie für Aurelian und andere keine Relevanz haben (und Sr. Emmanuela Kohlhaas davon auch gar kein Wissen hat): Der Unterschied von *metrum* und *rhythmus* entspricht dem von *modus* und *ordo* bzw. durch *ordines* gegliederte Ab- oder Ausschnitte von *modi*.

Gegenüber den bei Aristides Quintilianus angedeuteten weiteren Unterschieden ist die Differenzierung zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung völlig eindeutig und vor allem durch Beispiele klar zu machen, allerdings vermißt man dieses Wissen bei Sr. Emmanuela (der Verweis auf Huglos Meinung ausgerechnet zu einem *Erfolg von De musica* Augustins in der Karolingerzeit, sollte wenigstens beachten, wenn schon ansatzweise Untersuchungen zu *rhythmus* und *metrum* bei frühen mittelalterlichen Musiktheoretikern angestellt werden sollen, daß an keiner Stelle einer der Musiktheoretiker etwas essentiell die Rhythmik — im metrischen Sinne — Betreffendes aus diesem Text zitiert; Huglos Behauptung ist in Hinblick

auf die mittelalterliche Musiktheorie zu differenzieren).

Was nun Aurelian an der von Sr. Emmanuela Kohlhaas angegebenen Stelle, ed. Gushee, S. 67, zu den drei von der genannten vorgegebenen, antiken musiktheoretischen Klassifikation aufgestellten Faktoren, *harmonica*, *rithmica* und schließlich *metrica* — allerdings in Isidors ziemlich „entstellter“ Version — angibt, bezieht sich, was die letzten zwei anbelangt, klar und leicht zu verstehen auf den Unterschied zwischen silbenzählender und metrischer Dichtung — was das mit *oratorischem Rhythmus* und Gregorianischem Choral, außer den Hymnen, zu tun haben soll, ist nun wirklich unerfindlich, oder kennt Sr. Emmanuela Kohlhaas Gregorianisch vertonte Texte mit regelmäßiger Silbenzahl und Reim (natürlich außerhalb des Hymnus)? Daß hier auch noch ein Mißverstehen bzw. ein Zeugnis des nicht einmal unzulänglichen Versuchs einer Harmonisierung verschiedener, partiell unverstandener antiker Vorgaben und der Vorgabe von Isidor durch Aurelian vorliegt, sollte auch nicht unbeachtet bleiben (allerdings benötigt man dazu natürlich eigenes Wissen, erwerbbar z. B. dadurch, daß man Gushees Quellenverweis auf Beda einmal selbst nachliest — eigentlich ein triviales Postulat wissenschaftlicher Arbeit an und mit solchen Texten): Aurelian ersetzt die ihm, wie auch Isidor nicht mehr verständliche Differenzierung zwischen Rhythmus und Metrum im Sinne der antiken Musiktheorie durch die zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung; ein für die Deutung der Stelle ersichtlich nicht ganz irrelevanter Sachverhalt, der wie seine „Bestandteile“ von Sr. Emmanuela ebenfalls geradezu systematisch unverstanden bleibt.

Die, offenbar als solche gemeinte rhetorische Frage von Sr. Emmanuela, *ib.*, S. 124, *Wozu diese Verwirrung?*, erweist sich demnach nur als Verwirrung bei der Fragenden (und da diese unverständliche Verwirrung offenbar bei den angegebenen zahlreichen „Doktorvätern“ verschiedener Art nicht bemerkt wurde — ein Hinweis darauf, daß musikwissenschaftliche Mediävistik eben doch auch etwas höhere Qualifikation verlangt als allgemeine musikwissenschaftliche Kenntnisse —, scheint ein kurzer Hinweis auf die historische Wirklichkeit nicht ganz unangemessen): Die Unterscheidung ist klar, wenn man sie, wie dies Aurelian als Autor einer entsprechenden Abhandlung als Fachmann tut, auf metrische und rhythmische Dichtung bezieht (nur dieser Bezug ist von der musiktheoretischen Tradition her gesehen falsch, bzw. eben ein Mißverständnis, rein inhaltlich ist die Deutung im Sinne der grammatischen Unterscheidung dann aber korrekt) — und der Unterricht in Metrik und Rhythmik, der war zu seiner Zeit sozusagen altes Karolingisches Bildungsgut, wie es das heute offensichtlich nicht mehr ist (die bekannten Verse von Flaccus über den Unterricht in Rhythmik und Musik am Hof sind aussagekräftig genug). Und mit Musik hat diese spezifisch grammatische Wortverwendung von *rhythmus* (spätantik und mittelalterlich!), wie sie Beda zusammenfaßt, explizit nur noch in der Tradition der grundsätzlichen, wesentlich topischen Zuordnung von gebundener Rede zu Gesang, und vor allem den Definitionen zu tun, die auch die *Rhythmik* im Sinne der Silbenzählung und der Akzentbeachtung auf Gesang bezieht, denn für den Choral „funktioniert“ weder die antike Metrik noch die neuere Rhythmik (und zwar weder in Form der antiken Differenzierung noch der neueren zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung, Hieronymus jedenfalls macht explizit darauf aufmerksam, daß die liturgischen Gesangstexte durchweg Prosastruktur aufweisen; ein Unterschied zu gebundener Rede jeder Art, der Sr. Emmanuela Kohlhaas offenbar auch nicht so recht geläufig ist): Darauf verweist einmal, im

Rahmen rationaler, d. h. quantitativer Theorie, die bekannte Stelle aus den *Scolica Enchiridias*, ed. Schmid, S. 86 f., wo nur die jeweiligen Schlußtöne zu den Binnentönen — und diese untereinander immer in der Relation $1 : 1$ — in exakter metrischer Relation stehen sollen, was Guido in seine Lehre von den Ebenen der Melodieabschnitte aufnimmt. Außerdem geht es um die Relationsbewahrung bei verschiedenem Tempo des Vortrags, mit antiker Metrik hat diese Stelle nichts zu tun (weshalb es auch N. Phillips und Huglo überlassen werden kann, hier einen konkreten Einfluß von Augustin zu vermuten; ein deutlicher Hinweis auf Unkenntnis der betreffenden Textaussagen, vgl. Verf., *Musik als Unterhaltung* II, Anmerkungsbd., Anm. 170, S. 169 ff.: Das hat mit Metrik nichts zu tun, entsprechende Versfüße, die zudem noch *Streckverse* sein müßten, gibt es nicht; der Autor hat nur das Postulat von zeitquantitativer Proportionalität als Systemzwang auf die Relation von längeren Schlußtönen und kürzeren Binnentönen „übertragen“, natürlich nicht die auf Versfüßen beruhende Metrik). Aurelian selbst formuliert wahrscheinlich auch melodische Sachverhalte, die rhythmische — das Wort im modernen metasprachlichen Sinne, also in einer dritten Bedeutung, gebraucht! — Strukturen betreffen, so etwa, ed. Gushee, S. 86, 10, wenn es von der dritten Differenz heißt: ... *altius finis erigitur morasque habere diutius patitur, quoniam perfectus tonus in secunda reperitur sillaba ... Ideoque non immerito longe finis protrahitur versiculi altiusque profertur. ...*; eine Stelle, die für die Bestimmung der vorrationalen Tonartzuordnung von höchstem Interesse ist: Was ist eigentlich der *perfectus tonus* auf einer *sillaba*; offenbar nicht einfach eine bestimmte charakteristische Wendung, wie der Sprung *d a b* für den ersten Ton, wie in der angegebenen Introitusantiphon, *Suscepimus*.

Übrigens gibt vielleicht die überlieferte Differenz das von Aurelian Gemeinte zu erkennen:



...in mon-te sanc-to e-ius

Auch die überlieferte Neumierung in der Einsiedler Hs. weist auf Dehnung am Schluß, also auf *morae*, das *punctum* auf *sancto* wird mit *tractulus* geschrieben. Klar wird aber schon aus diesem Beispiel, daß eine exakt rhythmische — im Sinne der antiken Musiktheorie — Interpretation der Chormelodien unangemessen wäre: Von einer einfachen Übertragung einer der beiden antiken Definitionen von Rhythmus bzw. Metrum auf die Choralrhythmik kann nicht gesprochen werden, auch wenn natürlich die Zeichenmittel für das Bezeichnete aus der Metrik stammen: Der *eckige pes* der St. Galler Notation unterscheidet sich vom *runden pes* zeichenmäßig genau in der Opposition des Zeichens für *longa* bzw. für *brevis*. Mit der Verwendung dieser Zeichen in (einigen) Neumenschriften ist aber eine „metrische“ Lesung der Chormelodien nicht gegeben. Die Unklarheit der Ausführungen von Guido über entsprechende Probleme, z. B. das Ritardando gibt zusätzlich zu erkennen, daß ein derartiger Anwendungsversuch niemals durchzuhalten gewesen wäre.

Klar wird aus den Ausführungen im 15. Kapitel des *Micrologus* eben (vgl. o. 1.3.3 auf Seite 125), daß bei aller Vergleichbarkeit der Konzeption von *metricus* und *musicus* bei der Komposition, Planung der Abschnitte und ihrer Gestalt in der hierarchischen Ordnung, die u. a. auch die Tonzahl von Abschnitten betreffen kann, *quod musicus non se tanta legis*

necessitate constringit; also diese Planung in aufeinanderbezogenen Abschnitten bei weitem nicht die Stringenz der Regeln besitzt wie bei dem entsprechend vorgestellten Planen des *metricus*, der nämlich seine Abschnitte, d. h. die Verse und Versfüße nur nach dem strikten Bauplan des gewählten Metrums bzw. auch Rhythmus (im Sinne von Augustin) ausführen kann: Hier, nicht etwa in metrischer Ausführung der Chormelodien liegt auch das *tertium comparationis*, das den Komponisten mit dem *metricus*, dem Dichter vergleichen läßt: Beide kombinieren aufeinander bezogene Abschnitte, der eine aus Silben, der andere aus Tönen; die *Metrik* ist dabei der Bauplan, die Ordnung der Elemente, nicht mehr. In Hinblick auf die bestehende Literatur ist das Vorgehen einer Dissertation im Jahre 2000 unverständlich: Wie sollten überhaupt Aurelians Ausführungen zur Rhythmik den Choral betreffen können, wäre ebenso zunächst zu fragen, wie das, was Guido mit seinem Vergleich eigentlich meint. Zu beachten wäre hier übrigens noch ein Moment: Besonders ausgeprägt in der St. Galler Neumenschrift ist, wie oben bemerkt, die Verwendung der metrischen Zeichen, Länge und Kürze, bei der Gestaltung von Neumen, besonders leicht erkennbar in den beiden *pes*-Formen. Daß auch diese Verwendung der metrischen Zeichen — wichtig auch für die Kennzeichnung jeweils einer Einzeltonstelle in der Neumenschrift — keine metrische oder rhythmische Charakterisierungsmöglichkeit des Chorals gibt, ist kaum als neues Forschungsergebnis anzusehen.

Natürlich erscheint ein Ambrosianischer Hymnus wie *Rex eterne Domine ...* als Beispiel für rhythmische Dichtung, das konnte Aurelian direkt von Beda übernehmen (auch hier bemerkt Sr. Emmanuela nicht, daß Aurelian das Beispiel nicht frei erfunden hat; es ist ein schon durch *auctoritas* gültiges Beispiel, wenn man schon nicht versteht, was der von Aurelian in die vorgegebene Einteilung neu eingebrachte Sachverhalt bedeutet, könnte die Beachtung der Quellen, z. B. durch Nachlesen, Erhellung bringen). Sr. Emmanuela hat also nichts von der von ihr erörterten Sache verstanden. Dies mag nicht relevant erscheinen, als Aussage einer neuen, musikwissenschaftlichen Dissertation sind derartige Fehler vielleicht typisch, sie verbauen aber jeden Zugang zu dem eigentlichen Sinn — was nicht bemerkt zu haben, die Kritikfähigkeit und Kompetenz der betreffenden „Kontrollorgane“ in einem besonderen Licht erscheinen läßt.

Fragen wie die, *Gibt es ... vielleicht noch weitere Motive dafür, daß Aurelian in seiner Erklärung des musikalischen Rhythmus die Nähe zum Metrum der Sprache sucht? Will er eine Besonderheit des musikalischen Rhythmus damit ins Wort bringen?*, ib., S. 125, erweisen daher nur, daß Sr. Emmanuela von unbrauchbaren Vorstellungen ausgeht, offenbar nämlich von einem irgendwie modernen Rhythmusbegriff, der hier, zur Interpretation von Aurelians Definition des Wortes gerade nichts zu suchen hat. Rhythmische Dichtung ist eine genau definierte Art von Dichtung, und zwar aufgrund einer Tradition, die Aurelian nicht *ins Wort bringen* mußte, sondern übernehmen konnte.

Erscheint der Text Aurelians eben schon durch die Verwendung von Bedas Vorgabe bis hier also völlig klar, was Fehldeutungen unverständlich macht, so erscheint anschließend eine weitere Verwirrung, die zumindest zeigt, daß von einer konzisen Einheitlichkeit des Textes nicht gesprochen werden kann. Aurelian kontaminiert hier die Wertung des Dichter/Sängers durch Boethius mit dem Begriff *metrica* in einer absurden Weise, die immerhin zeigt, daß er

auch hier — völlig unzulänglich — versucht hat, aus den ihm unverständlichen Aussagen der Antike doch noch irgendeinen Sinn zu machen, der allerdings zum Unsinn wird: Boethius bemerkt an der Stelle, die, wie das *prooemium* zu Aurelians Schrift bezeugt, die Selbstwertung der *cantores* getroffen haben muß, was ein *musicus* ist.

Nach den Instrumentalisten erscheint hier der *poeta* als *genus, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est*, ed. Friedlein, S. 225, 3. Übrigens mußte jedem denkenden *cantor* deutlich werden, daß auch seine Bezeichnung nicht von der *ars*, sondern wie bei *cithara* etc. von seiner Tätigkeit abzuleiten ist. Aurelian zeigt deutlich, daß er als *musicus* erscheinen will (und dann auch soll), natürlich auch als *cantor*.

Die Stelle ist nicht ausführlich genug, um erkennen zu lassen, ob Boethius einfach die exordialtopisch ideale — die Ausführung tritt als Schöpfung auf — Identifikation von Sänger und Dichter meint, oder doch den Komponisten spezifizieren will; für seine Argumentation wäre die Behauptung, daß Vergil *non ratione* gedichtet hätte, allerdings so seltsam, daß man wohl an die zweite Bedeutung denken muß. Aurelian tut dies nicht, sondern stellt den *poeta* mit der Metrik zusammen, wobei er den Unsinn auch noch auf Nikomachus zurückführt, ed. Gushee, S. 68, 12 (das Problem für Aurelian war, daß es eben mehrere antik überlieferte Systeme von jeweils drei Teilen der *ars musica* gab, die alle nicht recht kompatibel waren, trivialerweise): *Igitur sec. Nicomachum tertia pars humane musice, que metrica nuncupatur, quoniam non tam speculatione ac ipsius artis ratione, quam naturali instinctu fertur ad carmen, ideo a musica, quamquam ab ea originem trahat segregandam putat. Rithmus vero, quia totum in ratione ac speculativum positum est, hoc proprie musice deputandum arbitratur.* Der Irrweg ist erklärbar, die Zuweisung des *rhythmus* zur *ratio* — übrigens in Widerspruch zu Bedas Angaben⁴⁶⁵ — erfolgte wohl einmal des „notwendigen“ Gegensatzes wegen, zum

⁴⁶⁵Und damit zu Aurelians eigenem Zitat, ed. Gushee, S. 67, 3: *Rithmica est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohereat. Rithmus namque metris videtur esse consimilis, quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium ... Nullam habere pedum rationem, sed tantum contentus est rithmica modulatione.* Auf den ersten Blick ist klar: Der *rhythmus* ist zwar ähnlich der Metrik, nämlich als *geordnete Zusammensetzung von Wörtern* — hier dürfte Augustins Musikdefinition wesentlich sein —, besitzt aber keine *ratio pedum*, keine *ratio metrorum*, sondern „nur“ die Zahl der Silben; außerdem wird der *rhythmus a censura diiudicatur aurium* bestimmt: Sollte ausgerechnet das bedeuten, daß der *rhythmus* rational ist! Was das *Urteil des Ohrs* wert ist, kann und konnte man ganz exakt von Boethius erfahren.

Insofern ist die *rithmica pars musicae* genau das, was eine *incursio verborum* verlangt, eine regelmäßige Wortfolge, nach dem Urteil des Gehörs, ob ihre Wörter (bzw. deren Klang) gut oder schlecht im Sinne der Regelmäßigkeit zusammenpassen. Das ist die im Ganzen klare verständliche Definition des Prinzips der *rhythmischen Dichtung*, die mit dem Choral nur insoweit zu tun hat, als man die Hymnen von Ambrosius in dieser Weise klassifizieren kann — daß Aurelian keine moderne Sequenz angibt, ist zu bedauern, beweist aber, daß er sich um Autoritäten bemüht. Mit der „normalen“ Gregorianik hat Aurelians *Rhythmusdefinition* also, es sei betont, nichts zu tun.

Dies sollte man vielleicht doch beachten, nicht unbeachtet lassen sollte man aber auch, woher Aurelians, in den Einzelteilen nicht falsche, Zusammenstellung von drei Teilen der Musik kommt; sie

ändern vielleicht wegen der Bedeutung von *rhythmus*, nämlich *numerus*. Hier nun herrscht wirklich totale Verwirrung — die für eine Deutung allerdings auch zu beachten wäre; hier hat Aurelian den Sinn nicht verstanden, setzt *metrum* als „Repräsentant“ für *poeta* und fügt daher an seine der klaren traditionellen Differenzierung folgende Darstellung diesen Unsinn an: Was *rhythmus* und *metrum* ist, weiß er, was die Klassifizierung von Boethius meint, bleibt ihm unklar, er kombiniert Wörter, ohne zu einem Sinn zu gelangen; derartige Parataxen waren z. B. für mittelalterliche Etymologie nicht ausgeschlossen. Dies muß man beachten. Die völlig verfehlten Vorstellungen von Sr. Emmanuela führen auch zu absurden Paarungen, wenn sie, ib., Guidos Übernahme der Angaben der *Scolica Enchiriadis* zur Ausführung *veluti metricis pedibus cantilena plaudatur*, ed. Schmid, S. 86 f. — Sr. Emmanuela unbekannt geblieben — im 15. Kap. des *Micrologus* mit Aurelians Übernahme der Differenzierung von rhythmischer und metrischer Dichtung als *im Kontext genau derselben Analogie* sehen will — wo will sie bei Aurelian eine *Analogie* finden? Guido, der zum Unterschied von rhythmi-

kommt von der, mit anderen Definitionen in recht deutlichem Kontrast lebenden Einteilung Isidors — in Bezug auf dessen Tradition ist Aurelians Definition falsch. Ist das schwer zu verstehen? Dann sollte man sich vorher orientieren, ehe man darüber schreiben will.

Weil schon Isidors Einteilung höflich gesagt merkwürdig mit Begriffen umgeht, kann festgestellt werden, daß Aurelian hier eigenständig eigentlich Vernünftiges schafft — nur, mit dem Choral, es sei wiederholt, hat seine neue „Ausfüllung“ der Isidorschen Vorgabe nur im Bereich der Melik tun.

Man muß sogar sagen, daß Aurelian hier musiktheoretisch vernünftiger denken kann als noch Isidor: Dieser bezieht die drei Termini auf Instrumentalklassen: Die *musica instrumentalis* von Boethius hat Aurelian aber falsch verstanden, nämlich im Sinne der „Disqualifizierung“ von *citharistae* als nur von ihrem Instrument, nicht von der *ars*, also von körperlicher Tätigkeit bzw. körperlichem Instrument her benannt. Insofern konnte Aurelian mit einer Instrumentenklassifizierung von vornherein nichts anfangen, so daß er, ein deutliches Zeichen von wirklichem Wissen, die drei Isidorschen Begriffe mit neuem, viel sinnvollerem Inhalt „versehen“ hat, z. B. die *musica armonica* ganz korrekt mit der Tonhöhenordnung — und da, genau da, kann er auch Choral anführen, ed. Gushee, S. 67, 2 (das Notenbeispiel hinzugefügt): ... *Armonica est, quae discernit in sonis acutum et gravem accentum, ut est hic:*



Ex- cla- ma- ve-runt...

Ex gravis accentus, clama armonica, verunt, acutus accentus est.

Es wäre schön wenn man wüßte, warum Aurelian die beiden Tieftöne als *armonica* bezeichnet, bzw. welches Definitionsmerkmal ihn zu seiner Benennung geführt haben könnte (sinnvoll wäre, wenn er *hypodorica* geschrieben hätte, weil er damit eine jeweils tiefste Lage bezeichnet) – zu bemerken ist übrigens, daß Aurelian den *scandicus* insgesamt als *accentus acutus* bezeichnet, was mit der grammatischen, melischen Definition des *accentus acutus* vereinbar ist.

Daß, im Gegensatz zu Sr. Emmanuela Kohlhaas, Aurelian sehr wohl weiß, was der Unterschied zwischen *rhythmus* im mittelalterlichen Sinne und *metrum* ist, zeigt seine Aufzählung spezifisch metrischer Begriffe: Wenn in seinem Text alles so klar wäre wie seine Differenzierung der drei Arten von Musik, könnte man höchst dankbar sein; er kennt rhythmische wie metrische Dichtung. Auch die Begriffe der Metrik haben mit Gregorianik nichts zu tun, oder wollte Sr. Emmanuela Kohlhaas behaupten, *Aspera conditio et sors inrevocabilis ore* sei ein typisch Gregorianischer Text?

scher und metrischer Dichtung nichts sagt, beschreibt hier nur die Forderung nach Beachtung einer Relation zwischen den jeweiligen Schlußtönen, den *tenores*, daß also zwei *neumae* hintereinander, die auf gleicher Ebene stehen, dann auch quantitativ gleichartige Dauern der jeweiligen Schlußtöne haben sollen: Dies mit Aurelians Angaben zum genannten Unterschied der terminologischen Bedeutung von *rhythmus* und *metrum* zu verbinden, ist nicht nur nicht tragbar, sondern Zeichen eines geradezu erschütternden Unwissens und einer Unfähigkeit, sich mit den klaren Textaussagen adäquat zu befassen.

Dabei hätte Sr. Emmanuela sehr wohl bemerken können, daß man im lateinischen Mittelalter klar zwischen metrischer und rhythmischer Dichtung unterscheiden konnte, da sie eine entsprechende Unterscheidung zwischen metrischen und rhythmischen Hymnen bei Walafrid Strabo zitiert; diese Aussage systematisch einzuordnen, gelingt ihr ersichtlich nicht, obwohl der Formunterschied zwischen *Mihi est propositum* und *arma virumque cano* eigentlich zur Allgemeinbildung gehören sollte. Nur ein als methodisches Prinzip strikt eingehaltenes Nichtwissen kann zu Aurelian und Guido Sätze formulieren wie: *Gerade die verwirrende Komplexität der Erklärungsversuche von beiden mittelalterlichen Autoren zeugt von ihrem Bemühen, eine musikalische Realität ins Wort zu bringen. Sie lassen sich nicht damit abtun, daß hier ein der Praxis fremdes Relikt antiken Denkens einfach adaptiert worden sei.*, ib., S. 125: Nichts an den Definitionen ist *verwirrend* oder *komplex*, Aurelian sagt klar, was rhythmische Dichtung ist, Bedas ebenso klarer, wieder aus der Spätantike übernommener Definition folgend; Guido sagt nicht weniger klar, daß man jeweilige Abschnittsschlußtöne mit jeweils gleichlangen Schlußtönen ausführen soll, zwei völlig verschiedene Dinge, die nur in einer totalen Verwirrung des Nichtwissens in Mischung mit dem Zwang, irgendetwas schreiben zu müssen, zu derartig absurden Formulierungen gebracht werden können; *musikalische Realität ins Wort bringen*, ist sicher eine schöne Formulierung, die man, wenn man so vag daherreden will, sogar insgesamt auf die mittelalterliche Musiktheorie anwenden könnte, nur, genau an den von Sr. Emmanuela Kohlhaas angeführten Stellen trifft dies nicht zu: Aurelian spricht, es sei wiederholt, über den Unterschied von Metrik und Rhythmik (im mittelalterlichen Sinne), Guido übernimmt die Vorgabe der *Scolica Enchiridis* über die Länge der jeweiligen Schlußtöne — und folgt damit einem mit Sicherheit nicht die Realität wiedergebenden Systemzwang (hier liegt ein die rhythmische Wirklichkeit des Chorals durch theoretischen Systemzwang spekulativ ordnendes Modell vor, weil der Begriff eines *metrice plaudere* in Bezug auf das Dargestellte in der *Scolica Enchiridis* unpassend ist); ist denn das alles so schwer zu verstehen, daß man derartig darüber reden muß?

Eine rationale Rekonstruktion der Herkunft von Sr. Emmanuelas seltsamen Vorstellungen könnte sich, partiell, daraus herleiten, daß sie das Auftreten einer Definition des *rhythmus* in einer musiktheoretischen Schrift zur naiven Anwendung des modernen Begriffes oder eher einer vagen, intuitiven Vorstellung, was halt so Rhythmus sein kann, geführt hat, so daß die anschließende Erklärung der metrischen Dichtung als Erklärung musikalischer Rhythmik durch Metrik „umgedeutet“ wird; von der Unterscheidung zwischen rhythmischer und metrischer Dichtung jedenfalls hat Sr. Emmanuela offenbar kein Wissen.

Der Umgang mit mittelalterlichen Texten sollte allerdings gelehrt haben, daß diese nicht immer in modernem Sinne funktionieren: Aurelian übernimmt die traditionelle, im originalen

Sinne für ihn offenbar unverständliche Differenzierung der drei Klassifizierungen von Musik (die schon im „Original“ nicht äquivalent sind, sondern ihr Bestehen ausschließlich dem Bedürfnis nach der Dreierschematik verdanken); wie er selbst sagt, ist er erfahrener Metriker, was von jedem lateinisch Gebildeten der Zeit auch zu erwarten ist. Von da nun kann er die geläufigen Definitionen übernehmen. Daß irgendwann einmal irgendjemand diese autoritativ gegebenen, klaren Definitionen so falsch verstehen könnte, daß er nicht die Äquivalenz der drei Klassen erkennt, sondern *rhythmus* als spezifisch *musikalischen Rhythmus* verstehen könnte, konnte ihm nicht in den Sinn kommen, er brauchte nur die bekannte Differenzierung zu zitieren.

Aber Sr. Emmanuela kann ja nochmals auf eine weitere Stelle verweisen, in der Aurelian zu erklären versucht, wie denn nun Musik mit dem *numerus* zusammenhängen soll. Durchaus selbständig übernimmt er hierbei die vorgegebene Einteilung.

Bei der Melik hat er noch gar keine Möglichkeit, diese Verbindung rational herzustellen, ed. Gushee, S. 70, 3: *In armonia quidem consideratio manet sonorum, uti scl. graves soni acutis congruenter copulati conpagem efficiant vocum, ne videlicet aut acutus plusquam decet elevatus minus gravi conveniat, aut gravis multum depressus, altitudini acuti non congruat.* Nach Erreichung der Rationalisierung der Musiktheorie hätte hier ein Verweis auf die Intervalle genügt; Aurelian kann nur vage formulieren, daß Töne nicht zu tief gegenüber hohen und vice versa auftreten. Wo da genau die *numeri* wirksam sein sollen, kann er nicht formulieren! Er kennt nur eine intuitive Formulierung potentieller Abstandsfehler, eben als *zu tief* ... Immerhin ist bemerkenswert, daß Aurelian solche Fehler dem *numerus* zurechnet, offensichtlich, weil er, für seinen Stand der „Prärrationalität“ auch adäquat, die Bemerkung, *quae ad aliquid refertur* ernstnimmt; genau dies ist bei falschen und richtigen Abständen ja gegeben, nur die Möglichkeit zur Anwendung der Zahlproportion fehlt.

In der Rhythmik und Metrik dagegen besitzt man klare Zählmöglichkeiten, d. h. Anwendungen des *numerus*: Beim Singen einer rhythmischen Dichtung muß man deren Ordnung beachten, d. h. den *numerus* der Silben (der auch im Reim wichtig ist) ed. Gushee, S. 71, 5. Da ist die *ratio verborum* zu beachten, denn die gibt durch Silbenzahl, eventuell geordnet auch durch den Akzent — klar im Reim —, die Ordnung vor, so daß zu sehen ist, *ut cum verbis modulatio apte concurrat, ne scl. contra rationem verborum cantilena vox inepte formetur.* Hier gibt die rhythmische Dichtungsform die Form, ohne daß allerdings ein mittelalterlicher Autor sagen könnte, was dann in der Musik entsprechend als Formfaktor wirkt: Der moderne Taktbegriff fehlt bekanntlich auch noch in der Theorie der Modalrhythmik, was moderne Unwissenheit mit Fehlen der Sache in der bezeichneten Wirklichkeit identifiziert. Merke: Das Bezeichnete ist nicht identisch mit dem Gemeinten.

Bei der metrischen Dichtung, die auch gesungen werden kann, wahrscheinlich auch zum Lernen im Unterricht im Rahmen der Grammatik, gibt dies natürlich die metrische Form vor, bei der man nicht einfach Silben, sondern deren Quantitäten zählen, ja proportional vergleichen muß, ed. Gushee, S. 71, 6: *Metrica vero proditur unumquodque genus metri, quo cantilena moduletur, rationeque probabili discernitur unumquodlibet metrum, qua mensura metiatur.* Klarer kann man kaum sagen — wenn man statt *qua* bei Gushee *quo* liest —, daß jedes metrische Genus, in dem eine Melodie gesungen werden kann, mit absoluter *ratio*

gemessen werden kann; eine triviale Erklärung des Sachverhalts, daß jedes Metrum durch Proportionen seiner Versfüße und Verse bestimmt ist. Die Aussagen sind klar, betreffen das (fiktive oder reale) Singen von rhythmischer bzw. metrischer Dichtung — keinesfalls des Choral (außer natürlich der Hymnodik); bei der rhythmischen sind Metren nicht vorhanden, die Vagantenstrophe war noch nicht dominant, also können auch keine Metren als zu beachtende Maßstäbe angegeben werden.

Was aber Sr. Emmanuela aus diesen klaren Angaben macht, ist geradezu atemberaubend, *ib.*, S. 126: *Auch wenn dabei mit ratio zunächst die äußere „Ordnung“, also der formale Aspekt der Sprache gemeint sein dürfte, ist dieser doch nicht zu trennen vom inhaltlichen Aspekt, der ja auch eine „vernünftige Ordnung“ (ratio) darstellt.* Was die vage, wenn auch sicher tief gemeinte Formulierung *der formale Aspekt der Sprache* allein aussagen kann, ist die strikte Unkenntnis der Materie bei Sr. Emmanuela; da ihr rhythmische Dichtung unbekannt ist, und der Text damit unverständlich sein muß, wird eine vage, aussagelose Formulierung eingesetzt, die aber tiefe Assoziationen zu wecken imstande sein soll — wo spricht Aurelian hier von der Bedeutung, wo von einem *formalen Aspekt der Sprache*, er spricht von Dichtung, von gebundener Rede, metrisch oder rhythmisch, und wo spricht er hier vom Inhalt, der *auch eine „vernünftige Ordnung“ sei?* Über die Relation von musikalischen Formeln und eventuellen Problemen in Hinblick auf die syntaktische Sprachstruktur, d. h. auch ihren Inhalt u. ä. spricht Aurelian auch — aber doch nicht in diesem Zusammenhang! Daß Sr. Emmanuela die Diskrepanzen und Unklarheiten ihrer Deutungen in Bezug auf die angesprochenen Textstellen überhaupt nicht auffallen, hat seine Entsprechung darin, daß von einer durchgehenden Logik eines Gedankengangs an keiner Stelle gesprochen werden kann.

Daß auf solche Absonderlichkeiten der Deutung mittelalterlicher Texte eingegangen wird, ist eigentlich nicht zu begründen. Angesichts jedoch des Umstands, daß derartige Ausführungen als Repräsentant neuester musikwissenschaftlicher Mittelalterforschung an ebenso repräsentativer Stelle veröffentlicht werden, scheinen etwas ausführlichere Hinweise notwendig, die übrigens das zu Anfang dieses Beitrags angesprochene Urteil von L. Finscher geradezu glänzend zu bestätigen imstande sind: Daß solche Aussagen, die ja nicht einmal als Fehldeutungen zu qualifizieren sind, keiner Zügelung durch Prüfungsorgane unterworfen wurden, erscheint damit als ein noch allgemeinerer Beweis für diese Wertung L. Finschers. Das Unzulängliche, hier wird es wirklich Ereignis: Man könnte geradezu von *Logik des Zerfalls*, dieses Mal nicht in Bezug auf G. Mahler, sondern der klassischen und geisteswissenschaftlichen Bildung sprechen.

10.6 Ist der lateinische Choral keine Musik, sondern nur eine „andere“ Art von Aussprache der Texte? zu neuesten Vorstellungen über ein uraltes Ideologem

Die Sinnlosigkeit der in der Überschrift formulierten Frage wird schon dadurch sichtbar, daß die Bezeichnung *Musik* nie klar definiert wird — natürlich bietet der einstimmige Choral nicht die kompositorischen Entscheidungsmöglichkeiten, die Mehrstimmigkeit bringt; nur

teilt er diese Eigenschaft mit Melodien wie die zu *La Paloma*, die nicht als Musik zu bezeichnen jedem vernünftigen Nutzer der Umgangssprache als Unsinn erscheinen müßte. Und daß Hymnen, die ja auch Teil des Chorals sind, vergleichbar geformte Melodien, nämlich Vertonungen der entsprechenden rhythmischen Formen, der Verse und Strophen, sind, dürfte, wenn auch vielleicht nicht überall, allgemein bekannt sein. Es bleibt also die Frage, warum etwa die melodischen Formeln eines *tractus* nicht auf abstrahierte syntaktische und formale (Zweiteiligkeit des Psalms) Merkmale mit ja wohl musikalischen und nicht sprachklanglichen Mitteln reagierende melodische Formeln sein dürfen, schließlich müssen sie ja an sich existieren, wenn sie auf ganz verschiedene Texte angewandt werden können. Daß das Amt des *cantor* klar von dem des *lector* in liturgischer Arbeitsteilung unterschieden ist, ergeben nicht nur die ebenso klaren Hinweise aus der Väterzeit, sondern vor allem die ja nicht gerade umfangarmen Ausführungen zur Musik in der Liturgie — dabei ist zu beachten, daß der umgangssprachliche Gebrauch von *musica* nicht notwendig eine liturgisch brauchbare positive Konnotation gehabt haben muß, schließlich ist er mit der Musik der heidnischen Kulte ebenso wie mit der heidnischen Unterhaltungsmusik verbunden: Man wird also nicht notwendig erwarten können, daß die Väter diese Bezeichnung für den liturgischen, als strikt vokal auch vom Alten Bund abgesetzten *cantus* verwendet haben. Die Frage ist demnach, was man durchaus vom modernen Wortgebrauch ausgehend an den Melodien des Chorals als Musik bezeichnen würde, was wiederum heißt, daß man nach Aussagen über ihre Natur bei den Vätern und in mittelalterlichen literarischen Quellen ebenso suchen muß, wie man die musikalische Form der Gregorianischen Melodien zu verstehen sich bemühen sollte — und zwar ohne a priori Ideologien. Da nun stellt man fest, daß in der Väterzeit wie auch in Karolingischen Quellen so eindeutig die Besonderheit musikalischen Erlebens, musikalischer Professionalität — repräsentiert durch den eigenen Stand eben des *cantor* gegenüber dem *lector* als dem zweiten „verkündenden“ Amt der Liturgie —, aber auch des absoluten Gegensatzes zu rein sprachklanglichem Vortrag, also die Spezifik der Musik in der Liturgie bezeugt wird, daß Vorstellungen, die die „Musikalität“ des Chorals bezweifeln bzw. von vornherein zu sehen unfähig sind, geradezu absonderlich erscheinen; daß diese Spezifik dann auch das Postulat nach einer spezifischen Funktionalität mit sich bringt, ist triviale Folge eben des Bewußtseins der Eigenart und Selbständigkeit von Musik, als solche auch in der Liturgie: Augustins ernste — und das sollte man beachten — Aufstellung des Problems von Musik in der Liturgie ist Beweis für das Bewußtsein eben dieser Spezifik von Musik.

Hinzu kommt die Ausführlichkeit und der Umfang von Erörterungen der Väter (wie auch späterer literarischer Liturgen) zum Problem überhaupt des Singens, natürlich nicht des Sprechens, in der christlichen Liturgie in Gegensatz zum jüdischen wie zu heidnischen Kulturen, also die Wertungsfrage, daß auch von daher nicht erkennbar ist, wie und in welchem Grade und mit welcher Begründung man dem Choral — auch den Hymnus? — die Eigenschaft, *Musik* zu sein, musikalische Formen zu haben, Formeln, die als selbständige musikalische Formeln ja textinvariant existieren, absprechen könnte oder sollte. Der Umstand, daß die strikte Vokalität der liturgischen Musik, die erst mit der Rationalisierung nicht nur im geistigen Modell von liturgischer Musik aufgehoben wird (Mitwirkung der Orgel, nach Sowa *Intervallumkehrung*), nicht etwa eine natürliche Folge irgendwelcher sprachklanglichen Gefühle einer *feeling*

community, eines so aus dem Innersten des Sprachklanggefühls hervorgequollenen klingenden Etwas sein kann, sondern rationale Entscheidung der Verantwortlichen in der Väterzeit, sollte auch den Blick darauf ermöglichen, daß die Art der Reaktion der Choralmelodien auf die gesänglich zu vertonenden Texte rationaler Natur ist — und vor allem ein Bewußtsein voraussetzt, das rational mit musikalischen Mitteln bestimmte Textstrukturen abstrahiert, nach denen sich die Melodieformen richten, nämlich die Syntax, die als textliche Formvorgabe genutzt wird, manchmal sogar sozusagen aktiv in den Text eingreifend bzw. ihn entsprechend interpretierend — etwa um mehr an musikalisch nutzbaren *incisiones* zu erhalten, als in einer normalen Textaussprache verfügbar sind.

Nur, daß Konventionen entwickelt werden, mit denen musikalische Formen auf textliche Strukturmerkmale reagieren können, ist doch nicht etwa ein Zeichen dafür, daß die entsprechend komponierte Musik aus dem Sprachklang direkt abstamme — man wird die Musikalität von Liedern von Schubert, ja nur von Liedmelodien kaum dadurch graduell vermindern können (welch unsinnige Vorstellung), weil sie mit den von der musikalischen Konvention bereitgestellten und von der *music community* akzeptierten Merkmalen arbeitet. Warum das dann aber beim Choral der Fall sein soll, dessen Melodien gerade in ihrer gelegentlich stärkeren Formelhaftigkeit ja textinvariant existieren, als musikalisch erinnerte Melodien, ist nicht einsichtig, will man nicht, was zwangsläufig aus solchen Ansätzen folgen muß (auch wenn dies die Träger solcher topischen Vagheiten selbst natürlich nicht tun), den Choralkomponisten die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltbildung ganz absprechen. Weil dieser Topos von der mangelnden „Musikalität“ des Chorals so gut wie immer verbunden mit der Vorstellung der eigentlichen Ununterscheidbarkeit zwischen Melodien und Sprachklang aber immer wieder als neueste, vor allem aber tiefe Erkenntnisahnung auftritt, sei im Folgenden der Versuch gemacht, an zwei Beispielen einmal eine rationale Rekonstruktion des jeweils Gemeinten durch Vergleich mit Quellenbefunden und Quellenaussagen zu versuchen, zum anderen die, wenn überhaupt mögliche Präzisierung solcher Vorstellungen mit der Wirklichkeit zu verbinden — bemerkenswert ist ja an dieser uraltesten Denkweise über den Choral, daß meist auch nur die Aufgabe ihrer methodisch eigentlich unabdingbaren durchgehenden Verifizierung durch Konfrontation mit dem Gesamtbereich der Quellenaussagen ebenso kavaliersmäßig übersehen wird, wie man auf die Rationalisierung der angewendeten Wörter als wissenschaftlich gemeinte Termini weitgehend verzichtet; daß eine Auseinandersetzung mit gegenteiligen, rational vorgetragenen Thesen dabei ebenfalls fehlt, wird man als kennzeichnendes Merkmal der Natur wissenschaftlicher Redlichkeit solcher Beiträge bewerten dürfen.

10.6.1 Zu neuesten Erkenntnissen, daß Antiphonen des Officium keine Melodien sind oder haben (dürfen)

In der methodisch so immanent musikhistorischen Frage nach Vertonungen des *Canticum canticorum* durch die Zeiten, der natürlich als solche dann auch ordentlich problematisierten abendländischen Musikgeschichte stellt der bedeutende Gregorianiker und Mediävist aus Salzburg, J. Stenzl, *Wie das „Hohelied“ „Musik“ wurde*, *Die Musikforschung* 60, 2007, S. 129 ff., eine neue, wohl ebenso revolutionäre, wie die bisherigen Anschauungen zum totalen Ein-

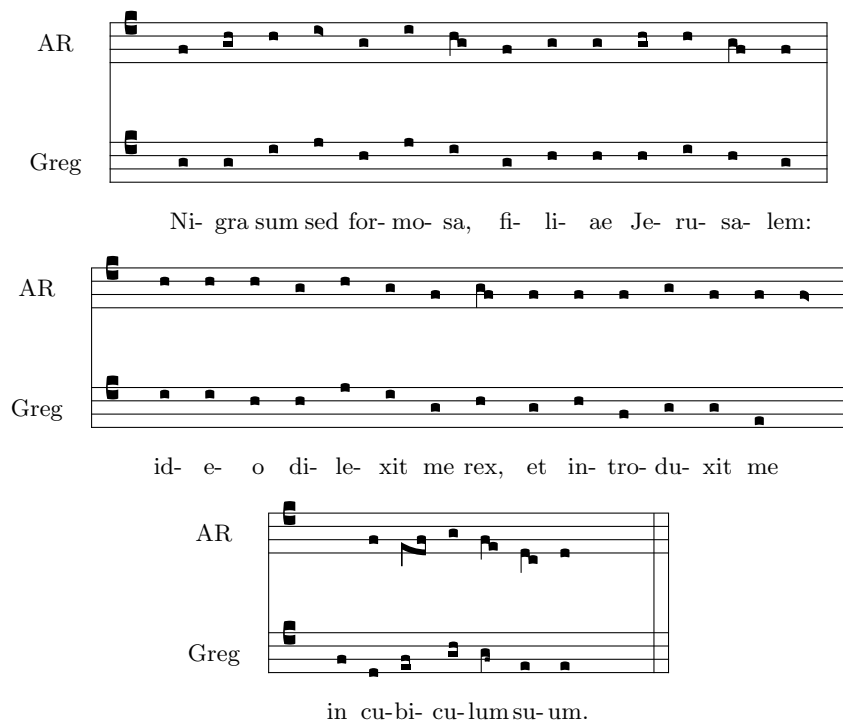
sturz zu bringen gedachte und fähige These, nein, Behauptung vor, daß nämlich zumindest syllabische Antiphonen keine Musik, genauer keine „*Melodien*“⁴⁶⁶ sein können oder dürfen, sondern eigentlich nur so etwas wie Sprachklang oder Anweisung, korrekt zu sprechen, seien bzw. sein müssen, denn das wäre doch ganz furchtbar, wenn die Musik des Chorals Musik wäre, wo bliebe dann die totale Alterität des Mittelalters! Den dazu eigentlich erst zu führenden Beweis — u. a.! —, daß im Frankenreich die (lateinischen und fränkisch deutschen) Wortakzente durch Hochtoune ausgezeichnet gewesen seien, nicht vornehmlich durch Schalldruck, bleibt allerdings auch Stenzl schuldig, aber das interessiert ja für solche Behauptungen auch nicht — man nimmt mit Dank zur Kenntnis, daß Stenzel sich um die poetische, d. h. natürlich auch musikalische Form des lateinischen und hebräischen Liedtextes keine weitere Gedanken gemacht hat, denn seine Ausführungen und Folgerungen zur Melodik einer Antiphon und zur Neumenschrift, aus der bekanntlich die Linienschrift ohne irgendwelche äußere Einwirkungen wurde, sind wirklich bemerkenswert, schließlich zitiert er ja auch Haas, Walter und andere vergleichbare tiefe Denker über die Musik des Mittelalters, die sich vor allem durch Vermeidung einer Auseinandersetzung mit den Quellen auszeichnen; daß z. B. die Melodie Parallelen hat, die andere Texte, z. B. zu Anfang identisch vertonen — wen soll das schon interessieren? Doch, das interessiert den, der in der Melodie dieser Antiphon eine Melodie sieht, was Stenzl zu hören, offenbar, nicht in der Lage ist. Nun betrachten wir einmal die von Stenzl als Beleg seiner so erregenden These verwendete Antiphon *Nigra sum*⁴⁶⁷ gleich in Parallele zu AR (Gevært, thème 36, *De la 3^e époque*; AR aus der Ausgabe

⁴⁶⁶Natürlich wird durch die Setzung von Anführungszeichen dem Leser das Problem aufgegeben, zu beurteilen, was Stenzl denn nun mit der Bezeichnung „*Melodie*“ meinen könnte — daß Antiphonmelodien von Arien etwa wie des *Manrico* in Verdis *Trovatore* unterschieden sind, nun, das kann man nachvollziehen, schließlich kennt Verdi die aus der Choralnotation entwickelte Liniennotation und die ebenfalls aus der Neumenschrift entstandene rationale Rhythmusnotation; ein wesentlicher Unterschied zwischen Antiphonmelodien und denen eben im *Trovatore* ist wohl auch die taktmäßige Regelmäßigkeit des Rhythmus, das kennt der Choral bei Prosatexten wohl nicht — er kennt auch das, jedoch nur in den Hymnen, deren Melodiosizität Stenzl allerdings leider nicht einschätzt — immerhin stehen sie ja in direkter Relation, nämlich in der liturgischen Musikpraxis, auch zu den Antiphonen; man hätte dann also im Choral strikt un- oder außermusikalische Nichtmelodien, Hymnenmelodien — und schließlich die umfangreichen, musikalisch ja nicht ganz unaufwendigen melismatischen Gattungen wie das Graduale; in diesem ganzen Raum, den das Amt des *cantor* auszufüllen hat, ein Spezialamt gegenüber dem *lector* übrigens, zusammen mit der *schola cantorum*, die wirklich kein leerer Wahn der Chorforschung ist, muß es nach dieser neuesten Erkenntnis also Nichtmelodien, Melodien und uneinschätzbare Merkwürdigkeiten geben, wie etwa Gradualia, die mit den gleichen Neumen notiert eigentlich ja auch keine Musik sein dürfen, also auch nicht sein können; ein wirklich revolutionäres Bild vom Choral, das Beachtung verdient, wirklich?

Andererseits ist natürlich klar, daß der Choral keine Musik sein darf, denn schließlich muß man doch zeigen, daß *Musik* in emphatischen oder unemphatischen oder sonstigen Sinne erst viel später, als etwas völlig Neues, so neu wie nach anderer Vorstellung das *Zeitgefühl* in der Zeit von Dufay gewesen sein soll, nach dem Choral entsteht, nein, entstehen darf, nach dem Choral, der Grundlage der Rationalisierung der Musik war, an und aus dem sich die neue, spezifisch die abendländische Sonderentwicklung wesentlich bestimmende abendländische Musiktheorie entwickelt hat: Hucbald, die *Musica Enchiriadis*, die *Commemoratio brevis*, Aurelian und alle anderen haben doch tatsächlich im Choral Musik gesehen, ganz im modernen Sinne; dies wird klar, wenn man die Texte und ihre Aussagen wirklich liest.

⁴⁶⁷Daß deren Text nicht direkt aus dem *Cant. cant.*, zudem noch der *Vulgata* stammt, sieht man übrigens sofort, wenn man das *Cant. cant.* in dieser Fassung liest oder gar kennt — daß übrigens liturgische Liedtexte recht häufig ältere Textformen, und diese z. T. auch nur partiell bewahren

von E. C. Nowacki):



Ni- gra sum sed for- mo- sa, fi- li- ae Je- ru- sa- lem:
id- e- o di- le- xit me rex, et in- tro- du- xit me
in cu-bi- cu-lum su- um.

Also müssen wir umlernen, hier handelt es sich, bei Greg, nicht um eine Melodie, sondern eigentlich „nur“ um die Umsetzung von Sprache oder Sprachklang, wie man das so haben will; Verf., der die Ehre hat, seit Lebensanfang im Bereich der Heidelberger Mundart zu leben, ist einiges an Melodik ausdrucksvollen Sprachklangs gewöhnt, eben auch als *native speaker*; allerdings solche Melodik, wie die zitierte Antiphon, nein, das ist ihm noch nicht vorgekommen. Aber, vielleicht haben sich ja die fränkischen *cantores* bei ihrer Aussprache der lateinischen Texte an dem ihnen unbekanntem Hinweis von Dionys von Halikarnass orientiert, der einiges, wenn auch nicht gerade klar, zum Umfang des Sprachmelos des Griechischen sagt. Wie auch Stenzl bemerkt, ist die Melodie wesentlich syllabisch — wie es diesem Antiphonstil eben entspricht; nur darf er deshalb keine Melodie beinhalten? Betrachtet man den Kontrast zur dazugehörigen Psalmodie könnte man ja eigentlich denken, daß dieser Kontrast auch der zwischen einer stilistisch sehr einfach gehaltenen und in verschiedenen Graden aufwendigeren Musik ist — sicher, auch diese Bezeichnung kann man tief und tiefer problematisieren⁴⁶⁸. Es handelt sich offenbar um einen bewußten musikalischen Stil, denn, es gibt ja auch sehr und „centonieren“, ist Thema einer reichhaltigen musikwissenschaftlichen Literatur, also kaum eine Neuerkenntnis bei dieser Antiphon. Von Interesse wäre daher nur, zu erfahren, wo und ob eventuelle Parallelen oder Quellen zu finden sind, denn sonst könnte es ja nicht ganz unmöglich sein, daß der auch in AR verwandte Text ein speziell zum Singen als Antiphon zusammengestelltes Lied ist, also bewußt zum Singen, nicht zu Sprechen, könnte doch sein; und daß auch die einfacheren, nicht ganz einfachen, Antiphonen des Officium zum Singen gedacht sind, scheint selbst die These, *ex silentio* zu schließen, von Stenzl nicht zu negieren; allerdings, wer weiß?

⁴⁶⁸Was Stenzl z. B. durch Verweis auf so etwas Kundiges wie einen Beitrag aus dem *Funkkolleg*

andere Stile. Daß AR und Greg zu Anfang die im wesentlichen gleiche Melodie aufweisen, dürfte klar sein (Unterschiede sind „Nachschläge“ bzw. Antizipationen, also Verlagerungen von melischer Bewegung von Silbengrenzen in die folgende oder vorausgehende Silbe, bzw. typische Ausfüllungen). Der Unterschied in der Lage, d. h. der tonalen Bestimmung wird vielleicht verständlich, wenn man in Greg die Ant. *Pulchra es et decora* betrachtet, oder, wenn man dazu in der Lage sein sollte, hört⁴⁶⁹:

The image shows two musical examples comparing AR (Antiphonal Recitation) and Gregorian chant. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'AR' and the bottom staff is labeled 'Greg'. The text 'Pulchra es et decora, fili-a Je-ru-sa-lem' is written below the first pair of staves, and 'ter-ri-bi-lis ut ca-stro-rum a-ci-es or-di-na-ta.' is written below the second pair. The notation uses square neumes on a four-line staff. In the first example, the AR staff starts with a higher pitch than the Greg staff. In the second example, the AR staff starts with a lower pitch than the Greg staff.

Es muß also etwas mit der *finalis* sein, das einmal die Wahl des Tons *F* als Anfang, einmal die des Tons *G* bestimmt hat — *Gabc* ist identisch mit *FGab*, darauf beruht ja die Lehre der Hexachorde. Darunter allerdings besteht keine Identität; die *finalis E* hat den Halbton über sich, die *finalis D* jedoch den Ganzton; Regino sagt nichts zu einer tonartlichen Problematik, er rubriziert die Melodien der Ant. *Pulchra*, *Nigra* und *Herodes* alle unter dem 3. Ton. Hier wäre also eine Statistik der Überlieferung zu fragen — die Diskrepanz der Tonartzuordnung

Musik erledigt, woraus man erfährt — man sollte es nicht glauben —, daß man sich von einer *übergreifenden, immanenten Entwicklungslogik der Musikgeschichte im und nach dem Mittelalter* zu distanzieren habe, ib., S. 130; nur, wer eigentlich hat je eine *Entwicklungslogik* in sozusagen globalen Maßstab behauptet? Andererseits ist z. B. die Entwicklung der Neumenschrift vom adiastematischen zum diastematischen „Zustand“ so folgerichtig, daß man, wenn man sich mit dieser Schrift wirklich befaßt, einige Mühe hat, die Kernsätze, die Stenzl zu dieser Notation auch noch zitiert, ernstnehmen zu können; daß diese Notation auch in adiastematischen Zustand zu etwas anderem gedient haben oder gedacht worden sein könnte, als Melodien zu notieren, zusätzlich zum Text, genau wie dies Boethius von der antiken Notation sagt, ist angesichts allein textlicher Quellaussagen wie auch der von Hartker auf sich genommenen Arbeit — ein bisschen mehr als die Abfassung eines interessante musikwissenschaftlichen Beitrags — unvorstellbar, außer natürlich für die wirklich großen Denker, s. u.

⁴⁶⁹Man sollte übrigens nicht ganz übersehen, daß die jeweils ersten Sätze der Ant. *Pulchra* und *Nigra* im Text parallel sind, einschließlich der Wendung *filia/ae Jerusalem* — wenn dann die Melodien so verschieden gestaltet sind — in Greg —, müßte man sich doch eigentlich die Frage stellen, was an diesem Unterschied eigentlich nicht rein musikalisch sein sollte, textgezeugt kann der deutliche Unterschied in der Disposition (*Pulchra* steigt schnell zur Tonika hinunter, *Nigra* erst im zweiten Teil, um nur einen Unterschied zu nennen) ja wohl nicht erklärt werden: Es handelt sich um jeweils verschiedene Individualisierungen der von AR vorgegebenen Version; auch die ist Melodie, doch nicht Sprachklang.

in AR und Greg verweist allerdings darauf, daß hier kein trivialer Sachverhalt vorwalten muß.

Die Melodie der Ant. *Pulchra es* wird wohl niemand nicht als Melodie bezeichnen wollen — aber, man weiß ja nicht. Man hat das gleiche Initium, das in AR mit *Nigra* identisch ist, in Greg allerdings durch eine bessere Ökonomie des Höchsttons charakterisiert wird: *b* tritt nur einmal auf, in Greg! Man muß allerdings beachten, daß in der von Gevært gegebenen Version (Greg) auch *Nigra sum* (am Anfang) identisch mit *Pulchra es* verläuft, d. h. nicht nur, daß hier Quellenstatistik zu betreiben ist, sondern auch daß die Fassung des Römischen Antiphonale vielleicht zu Anfang etwas wie deutschen Choralidialekt aufweist — dem Stil von Greg entspricht es wesentlich besser, daß der Höchstton — *c* — nicht schon gleich zu Anfang erreicht wird, denn auch die Ant. *Salva nos* zeigt, daß das Initialmodell *h* als Rezitativton kennt: *G G h h h a c h*: das entspricht der geradezu sprichwörtlichen Ökonomie von Greg im Umgang mit Höchsttönen besser als die Fassung des Antiphonale, aber, wie gesagt, das wäre näher zu untersuchen — Stenzl verzichtet darauf, obwohl er eine tiefe sprachklangliche Erklärung auf dem Erreichen von *c* bereits als vierter Ton auf *Nigra sum* konstatiert, nämlich eine *incisio*, die angeblich auf *sum* stattfände, in merkwürdigem Gegensatz zur Melodieführung. Aber darauf kann noch eingegangen werden; betrachten wir kurz weiter die Melodie von *Pulchra*, die zu Anfang in der Betonungsfolge der so vertonten — auch das ist nach Stenzl ein inadäquater Begriff, offenbar entwickeln sich für seine Vorstellung die Töne direkt aus dem Wortklang — Wörter (zusammen mit den Wortgrenzen) ja identisch ist. Nein, so einfach ist das nicht, daß etwa die gleiche Textstruktur immer identische Melodik zur Folge habe, auch *Salva nos*, *Christe*, *Salvator* zeigt den gleichen Initialtyp; was natürlich nicht heißt, daß die Initialwendung nicht für den speziellen Fall der Wortfolge von *Nigra sum sed* bzw. *Pulchra es et* komponiert worden sein könnte: Daß die Musik des Chorals bestimmte Wendungen zu bestimmten syntaktischen Strukturen schaffen kann, mit musikalischen Mitteln wie der Akzentbeachtung, bedeutet ja wohl nicht, daß es sich nicht um Vertonungen handeln dürfe oder könne; auch kann ja ein Zitat im Sinne einer Übernahme des gleichen Initium bei vergleichbarer Textstruktur vorliegen — man sollte den Komponisten von Greg nicht a priori die Fähigkeit zum rationalen Denken absprechen: Wenn sie auch, als *nobilissimi cantores*, *sed non musici*, kein Wissen von der rationalen Musiktheorie hatten, so können sie doch hinsichtlich musikalischer Formentscheidungen durchaus rational vorgegangen sein, in dieser Hinsicht müssen sie ja wohl nicht *bestiae* gewesen sein.

Modulo der Frage nach Varianten der Überlieferung liegt also ein typischer initialer Aufstieg vor, der — im Antiphonale, wie oben zitiert — mit *a* die *tuba* erreicht; mit *et* wird der Höchstton der ganzen Melodie erreicht — typisch für Sprachklang oder bewußte tonräumliche Disposition? Das dürfte wohl eine rhetorische Frage sein, es sei denn, Stenzl gelänge der Nachweis entsprechender Normalaussprache des Latein zu Alchvines Zeit. SemantikerInnen würden natürlich herausfinden, daß gerade dem Wort *et* die zentrale Aussage dieses Textes zukommt, vielleicht darf man etwas skeptisch sein, denn es ergibt sich, betrachtet man den Melodieverlauf, ein musikalischer Sinn, einmal des Beginns des viersilbigen Ablaufs der „Viertelkadenz“, zum anderen der anschließende durchgehaltene Abstieg, der bis zur Tonika reicht, im folgenden Abschnitt; da kann natürlich *et* als betont verstanden werden, nach dem nicht so ganz unbekanntem Prinzip, daß die zwei letzten Akzente Träger oder „Auslöser“ bzw. Platzhalter der einzuleitenden Mittelkadenz sein sollen — wer eigentlich soll seinen Sprachklang nach solchen Regeln ausrichten? Typisch — es wird hier nur Greg betrachtet — ist auch der *pes* auf *decora*, eine typische Wendung einer Mittelkadenz, die eben keinen endgülti-

gen Stimmfall kennt — Beispiele? Nun, man kann da zu den Psalmodieformeln schauen, und dann nach Parallelen in den musikalisch aufwendigeren Gattungen suchen; doch, das geht. Damit erhält die Melodie ein Initium, ziemlich deutlich, einen dezidierten übergeordneten Abstieg und das Ganze in Nutzung der Gestaltungsmöglichkeiten, die der Stil von Greg in der Verwendung syntaktischer Einschnitte als Träger oder Faktoren der Steigerung musikalischen Aufwands nun einmal, kompositorisch rational geschaffen hat⁴⁷⁰. Der Abstieg geht also im zweiten Abschnitt weiter, geradezu *logisch*, jedenfalls musikalisch höchst folgerichtig; Rezitation ist vermieden, zu Anfang, *filia* durch eine der Möglichkeiten der Akzentbeachtung vertont bzw. in musikalische Form umgesetzt (Tiefergehen *n a c h* Akzentsilbe; das muß nicht der Sprachmelodie entsprochen haben); entsprechend erhält der zweitletzte Akzent in der Kadenzformel eine melodische Beachtung — es sei nochmals betont, daß auch Stenzl keinen Hinweis darauf gibt, daß die Aussprache des Lateins durch die, s. u., des Verstehens lateinischer Texte (die auch noch viele Mal im Jahr vorkommen) unfähigen *cantores* des Frankreichs rein melisch gewesen sein müsse. Diese Frage ist deshalb nicht etwa müßig, weil ja gar nicht feststeht, wie „natürlich“ im Sinne des zeitgenössischen Sprachklangs denn eigentlich die musikalische Beachtung der Wortakzente durch bestimmte melische Faktoren im Choral ist bzw. war; hier kann ein höchst künstlicher, oder wenn es besser gefällt, artifizieller Faktor rein musikalischer Formgebung wirksam sein, der mit der realen Aussprache der Zeit nichts zu tun hatte — in der Grammatik wird meist der traditionelle Akzent durch melisches Nach-Oben-Gehen bestimmt, das ist aber nicht die Erklärung der zeitgenössischen Aussprache! Die einfache Identifizierung der (möglichen!) musikalischen Umsetzungen oder Nutzungen des Wortakzents, der zudem ja wohl auch nicht immer beachtet wird, mit Höhergehen der Stimme bzw. ihrem Tiefergehen vor oder nach dem Akzent direkt als seine sprachklanglichen Erscheinung könnte also eine höchst naive, anachronistische Vorstellung sein, die davon abhalten kann, die kompositorische Rationalität des Vorgehens auch der Melodiebildung in den stilistisch so deutlich zurückhaltenden Antiphonen des Offizium überhaupt adäquat erkennen zu können.

Denn man sollte, hört man eine so bewegliche Melodie wie der der Ant. *Pulchra es*, nicht ganz übersehen, wie die einfachste, der *lectio* am nächsten kommende Vertonungsweise von Text⁴⁷¹ im Choral funktioniert: Da, in der mit den Antiphonen verbundenen Psalmodie

⁴⁷⁰Es dürfte bekannt sein, daß die über die sprachlich vernünftige Gliederung hinausgehende Bildung von Textabschnitten gerade für musikalisch aufwendige Gattungen eine Möglichkeit eben der Steigerung dieses Aufwands bedeutet, es sei betont: Über die sprachlich notwendige oder sinnvolle Syntax hinausgehend, denn wer wird schon eine *incisio* machen bei *A summo caelo*, oder *Ex Sion*, rein sprachlich gedacht; auch insofern ist die noch zu betrachtende bedeutsame Kategorie der *elementaren Gliederung* von M. Haas mit der musikalischen Wirklichkeit des Chorals nicht so ganz leicht zu verbinden, ja scheint wenigstens für den nicht so hoch denkenden Betrachter der Sachverhalte mit diesen geradezu in Gegensatz zu stehen, wenn dies für geistig so hochstehende Formulierungen überhaupt möglich wäre.

⁴⁷¹**Ein neuer Beleg für den Mythos der ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache** Stenzl prägt die wirklich eindrucksvolle Formulierung, *ib.*, S. 130: *Weil es in der abendländischen Musikgeschichte bis zum Beginn der Neuzeit primär um textverarbeitende Vokalmusik geht ...; textverarbeitende Vokalmusik*, was kann man sich hierunter nicht alles vorstellen, z. B. die Stenzl offenbar entgangene Vorgabe von Georgiades, am Beispiel des Meßtextes eine Geschichte der Musik zu geben. Außerdem darf man natürlich fragen, wie eigentlich die textlose Klausel *textverarbeitend* war; und die Bedeutung, die Johannes de Grocheo der Instrumentalmusik verleiht, läßt ihren Rang ganz gut erkennen; demgegenüber nutzt der Choral als Musik Strukturelemente der Sprache, die auf die Texte

dienen die Akzente natürlich nicht der für den heutigen, naiven Hörer deutscher Sprachherkunft so selbstverständlichen Hervorhebung von Wörtern⁴⁷², sondern als Ansatzstellen für

angewandt, Faktoren der musikalischen Formbildung werden können; zu nennen ist hier die Wahl der Syntax als Gerüst für die musikalische Abschnittsbildung, die, wie die aufwendigeren Gattungen zeigen, eine durchaus aktive Rolle des Komponisten bei der entsprechenden Aufbereitung der Texte spielen: Man denke nur an die syntaktisch kaum zu rechtfertigenden Kurzabschnitte in Gradualia; hier wird deutlich der Text zurechtgemacht für die Musik, deren gattungsgeprägte klar differenzierte Absicht zur jeweiligen Erzielung höherer musikalischer Aufwendigkeit hängt direkt ab von der Anzahl von Abschnitten — nur kann man dies gerade nicht so sehen, daß die Musik des Chorals ohne den Text unfähig wäre, solche Abschnitte zu bilden, wie jeder weiß, der einmal das Schlußmelisma des letzten Verses des Off. *Tollite portas* gesungen oder gehört hat. Insofern berücksichtigt die Musik in Greg den Text als abstraktes Gerüst, und insofern kann, ja muß man den Choral auch als echte Vertonung betrachten, die Abschnitte ergeben sich in den wenigsten Fällen trivial aus dem Text: Man beachte nur, welche Kadenzten stattfinden auf Satzteilen, die hinsichtlich normaler Aussprache „zurückgeführt“ in Sprachklang absurde Zerteilungen ergäben.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Choral und folgender Musik besteht: Mehrstimmiger Satz wie die Motetten kennen keine vergleichbar rationale und artifizielle musikalische Nutzung von Textstrukturen.

Auch in anderer Hinsicht entspricht Stenzls Vorstellung der von Georgiades: Am Anfang, wie auch immer bestimmt, muß eine Musik liegen, die eigentlich noch keine Musik sein darf, sondern in nicht leicht rationalisierbarer Weise eine Einheit von Musik und Sprache darstellt; ein sehr beliebter Mythos, der allerdings bei Novalis doch etwas interessanter klingt als in Musikwissenschaft, denn Novalis äußert solche Vorstellungen nicht in als wissenschaftlich gedachten Arbeiten: Daß dennoch ein solcher Mythos der mit vag assoziationsreichen Ahnungen schafft (was auch immer), solche Anziehungskraft besitzt, weist auf eine Sehnsucht nach Musikwissenschaft als Mythos hin, die vielleicht dem Fach eine Faszination verleiht, die von Außen gesehen nicht so ganz leicht nachzuvollziehen ist. Wer den von Aristoxenus aufgestellten Unterschied von Sprach- und Musikklang schon im Bereich des Materials nicht sehen kann, übersieht nicht nur eine grundlegende Abstraktionsfähigkeit menschlichen Hörens, die allein Voraussetzung einer Musikgeschichte ist, sondern auch den Umstand, daß die frühen mittelalterlichen Musiktheoretiker umstandslos Instrumente, also doch wohl musikalische Instrumente, wie z. B. die Orgel, als direkte „Parallelen“ zum Klang der eigenen Musik des Chorals verstanden und eingesetzt haben (diese „Instrumentalisierung“, d. h. die Erkenntnis, daß die Musik des Chorals Teil der *musica instrumentalis* ist, scheint als musikhistorisch wesentliches Phänomen Stenzl völlig entgangen zu sein, obwohl gerade hierfür Literatur vorliegt — auch da gilt offenbar: *Das Suchbild*, der Mythos der ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache, *vernichtet das Merkbild*, das wirklich rational nachzuprüfen allerdings offenbar jedes Interesse fehlt, eine wissenschaftlich schon merkwürdige Einstellung). Zu behaupten, daß der Choral Objekt der antik klar definierten Musiktheorie nur irgendwie halb oder gar nicht sein dürfe, gleichsam apotropäisch dem Choral die höheren Weihen von musikalischer Kunst verweigernd, nur, um dann um so glänzender zeigen zu können, was denn dann eigentlich wirklich *Musik* ist oder zu sein hat, dürfte man euphemistisch formuliert nur als Irrtum bewerten, zumal eine klare, einigermaßen rational nachvollziehbare Definition dessen, was dann unter *Musik* zu verstehen ist, nicht zu finden ist, das muß man gläubig nacherleben, die Urzeit einer Nichttrennung von Musik und Sprache — im 9. Jh.?

Denn, was man beachten sollte, nicht einmal bei der Liqueszenz, die wie gezeigt auch innert Melismen bei Grenzen von Quasisilben erscheinen kann, ist ein Bezug ihres Bezeichneten zum Sprachklang wirklich nachweisbar, es gibt andere Möglichkeiten der Erklärung. Daß auf Sprachstruktur auch hier reagiert wird, ist klar, nur handelt es sich dabei um ein rein musikalisches Bezeichnetes.

⁴⁷²Vielleicht kann das Miss Marple in A. Christie's *A Murder is Announced* verdeutlichen, wenn sie, Ed. Fontana/Collins, 1953, S. 187 f., fragt: '... You said it like this. She wasn't there. An equal emphasis on every word. You see, there are three ways you could say it. You could say, "She wasn't there". Very personal. Or again "She wasn't there". Confirming, some suspicion already held. Or else you could say ..., "She wasn't there ..." quite blankly — with the emphasis, if there

das Anbringen der betreffenden Formeln — wenn ein Musikstil zu so etwas fähig ist, muß man natürlich überlegen, ob die Vorstellung, Wörter durch melische Bewegung auf bzw. im Umfeld betonter Silben irgendwie hervorzuheben historisch adäquat sein könnte, ob so etwas überhaupt denkbar ist, wenn man eine Form zum Vortrag von Text erfindet, in der ausschließlich an bestimmten Stellen der Wortakzent musikalische Beachtung findet.

Sonst kommt man noch auf den Gedanken, *filia* sei betont in irgendeiner ganz besonderen Ausdruckweise, die gerade das sprachliche Zeichen für den Nominativ einer besonderen Hervorhebung für bedürftig hält. Man wird die musikalische Form so sehen können, ja müssen, daß der Komponist die Rezitation dadurch musikalisch beweglich formt, daß er den Wortakzent zum Formfaktor macht, indem er nach der betreffenden Silbe nach unten geht — und daß der übergeordnete Melodieverlauf wesentlich über einer Beachtung der Akzente steht, wird nun deutlich, wenn *Jerusalem* weniger „hoch“ erscheint als *filia* — und deshalb auch weniger betont?

Der Gang zur *finalis* am Ende des ersten großen Halbsatzes ist Ergebnis der kompositorischen Entscheidung, dezidiert wird im zweiten Viertelsatz nach unten gegangen, zunächst wird, ganz typisch für den Stil von Greg, die übergeordnete Bewegung nach unten durch Motive in Gegenbewegung dargestellt, *GaFG*, um dann sich sozusagen zu beschleunigen, ... *FG FE D ...*: Die übergeordnete Bewegung findet sich jetzt auch in der elementaren Neume wieder. Ja, aber dann geht die Melodie doch wieder herauf, vielleicht ein Zeichen für die Beachtung hebräischer Aussprache? Sicher nicht, man hat hier wohl — denn hier ist die kompositorische Entscheidungsfreiheit, die ästhetische Zufälligkeit maßgeblich — einen Reflex des Bewegungstyps der Mittelkadenz, die sehr häufig nach Tiefgang wieder nach oben geht; man nennt diese Melodieführung auch die *mediatio*; nur, hier wird das Prinzip musikalisch angereichert, nicht nur ist der Umfang und die Beweglichkeit wesentlich größer, ja grundsätzlich größer als in der Psalmodie, auch die Gestaltung der Einzelneumen kann beweglicher sein, genau wie hier auf *Jerusalem*.

Daß der Komponist danach wieder ein echtes Initium gestaltet, diesmal vom Subton der Tonika ausgehend, erweist auch, daß er sich kompositorisch um eine weitreichende Disposition nicht einfach von Gerüsttönen, sondern von jeweiligen Bewegungsräumen bemüht — sollte das etwa der Normalsprache entsprechen; na ja, es könnte ja sein, daß *terribilis* hier ganz tief semantisch ausgedrückt werden soll — solche Vorstellungen überläßt man aber lieber den SemantikerInnen. Es ist nicht einfach auszuschließen, daß AR hier eine ältere, einfachere, ja geradezu dem Typ näherliegende Form wählt, die einfache Rezitation, mit klarem „Viertelschluß“ erreicht durch zwei Tieftöne vor der die (Viertel-)Kadenz bestimmenden Akzentbeachtung: Wie sich Beachtung der syntaktischen Textgliederung, die damit verbundenen Prinzipien der „Ortung“ (um nicht „Verortung“ zu sagen) der jeweiligen charakteristischen Wendung durch melische Nutzung des oder der jeweils letzten Akzente mit kompositorisch ästhetischer Nutzung dieser Formprinzipien verketteten, das fällt dem musikalischen Toren sicher nicht ein, was jedoch kein Grund ist, solche Zusammenhänge nicht zu sehen: Es handelt sich um Stilprinzipien, die durchgehend die Kompositionsweise Gregorianischer Melodien bestimmen.

Es ist also sehr gut möglich, daß Greg von einer AR näherstehenden Melodiegestalt ausgehend kompositorisch eingegriffen hat — ja, und was geschieht denn da, *terribilis* steht höher als der Wortakzent — aha, da hat die initiale Wendung die Nutzung des Akzents über-

was emphasis — on the “there”.’ Kann dieses Beispiel das Gemeinte leichter verständlich machen?

flüssig gemacht, der Komponist entscheidet sich für den Aufstieg, zunächst relativ schnell, *CD F FG G*, dann, wie es für den Stil von Greg so typisch ist, langsamer, die tonräumliche Dynamik wird sozusagen mühevoller, je weiter es nach oben geht, *FGa GF*, womit der Komponist das Prinzip der Akzentnutzung vor Schlüssen mit der Konzeption des Gesamtablaufs des Abschnitts verbunden hat; und er hat das auch in Bezug auf den Verlauf des folgenden, abschließenden Teils, aber auch als Teil in der Gesamtkonzeption, die zu Anfang das tonräumliche Extrem nach oben, und dann schnellen Abstieg zu tieferer Lage als Rahmen komponiert.

Und tatsächlich findet man im letzten Abschnitt als Höchstton, geradezu immer wieder als melischen Maßstab erreicht, nur noch den Ton *G*, der Schlußabschnitt stellt tonräumlich eine Art Reduktion dar, durchaus passend für einen Abschluß (es gibt natürlich auch ganz andere kompositorische Entscheidungsmöglichkeiten, z. B. den Jubilus): Man könnte sogar feststellen, daß *G* der Gerüstton des Abschnitts *terribilis ...* ist, der dann als Maßstab des wirklich erreichten Niveaus der Tonika dient, denn das sozusagen letzte Erreichen dieses Maßstabs, *acies* — ein Hinweis, daß hier bereits französisch akzentuiert wurde? — dient doch klar als ästhetisch sinnvolle Umrahmung der dann einsetzenden eigentlichen Kadenzmelodik, *DG EFE D D*. Das kann man doch eigentlich nur noch nacherleben, denn es wird niemand folgern wollen — aber, wer weiß? —, daß die Zeit etwa *ordinata* betont haben sollte⁴⁷³.

Beachtet man z. B., daß die Antiphonen mit Psalmodieformeln verbunden sind, die sich doch einigermaßen stilistisch hinsichtlich der musikalischen Aufwendigkeit unterscheiden, so dürfte deutlich werden, was eigentlich die einfachste, am wenigsten durch musikalischen Aufwand bestimmte, somit dem liturgischen Sprachvortrag am nächsten kommende Vertonungsweise des Chorals darstellt, und was in wesentlich stärkerem Maße Musik ist und offenbar ja auch sein soll — das psalmodische Gerüst stellt hier einen Maßstab an musikalischem Aufwand dar, der auch klar zeigen kann, daß AR ebenfalls nicht etwa einfach Textaussprache verdeutlichend vorträgt — ja, wer das gewollt hätte, hätte, Augustin gibt ja den Hinweis explizit, auf diese ganze Beweglichkeit verzichten können, ja müssen; es sei denn er hätte als Komponist des 8. oder 9. Jh. einige Schubertlieder gehört, für die die expressive Beachtung von Wortakzenten wesentlicher Formfaktor der Melodieerfindung ist; insofern darf man schon fragen, ob einfühlsame Erklärungen Gregorianischer Melodien durch Beachtung von Betonungen nicht ein Anachronismus sein könnten. AR z. B. „betont“ nach dieser, uns heute so natürlich erscheinenden Denkweise *acies*, ja vielleicht ja *acies* — ein Hinweis auf Unkenntnis der Wortakzente? Nein, ein Hinweis darauf, daß der Abstieg zur Kadenz hier rein silbenzählend erfolgt; Rezitationston dürfte *F* sein — dies beruht, wie die ganze tonräumliche Disposition auf kompositorischer Entscheidung, doch nicht auf der Natur des Textes oder des Klangs seines sprachlichen Vortrags. *F* ist Gerüstton, von dem aus Bewegung „in Gang kommt“; erst nur als Umspielung, *F GF EDF*, dann rasch durchlaufend als skalische Bewegung; das

⁴⁷³Ja, aber, vielleicht könnte hier ja, wenn es mit der Betonungsdeutung mal nicht so geht, ja das Stilprinzip einer „gegensätzlichen“, quasi exotischen, fehlsprachlichen Betonung als ästhetischer Effekt vorliegen, in der (modernen) Unterhaltungsvokalistik sind solche Effekte ja geradezu Schema. Nein, es gibt eben die zwei, weder funktional noch sprachklanglich erklärbaren Mittel der „regionalen“ Festlegung von Kadenzformeln, nämlich die silbenzählende oder die akzentbeachtende Zuordnung zum Textablauf, sogar in Mischform — wirklich ein Durcheinander, das jedem Versuch, einer Erklärung Gregorianischer Melodien durch Wortausdruck o. ä. erhebliche Schwierigkeiten machen müßte — wenn man immer an den Kontext denkt, und nicht einfach Einzelmelodien betrachtet; aber, das ist doch so viel mühsamer.

ist doch ein rein musikalisches Prinzip. Das gilt auch in AR für den Abschnitt *filia*: Rezitation auf *G* mit „kleinem“ Initium, Akzentbeachtung, aufwendig durch Vorbereitung auf der Vorsilbe, *Jerusalem*, und eben einfache Kadenz; Greg entscheidet, kompositorisch mehr zu machen, einen größeren Bewegungsraum zu eröffnen; das hat doch keine sprachklanglichen Ursprünge!

Ja, aber, die Melodiebeschreibung nutzt doch wesentlich die Tatsache, daß sich Greg wie AR an der syntaktischen Struktur des jeweiligen Textes orientieren; nun, das dürfte kaum eine Überraschung sein, weil schließlich der Choral insgesamt die Beachtung syntaktischer Strukturen, gar nicht so selten auch durch eine artifizielle Schaffung von quasi syntaktischen Einschnitten⁴⁷⁴ als Prinzip seines Kompositionsstils kennt bzw. darauf basiert. Im Übrigen, welches andere Prinzip der Textvertonung als die Beachtung der Syntax, als abstraktes Kompositionsprinzip, wäre für die Vertonung von Prosatexten eigentlich denkbar? Und, daß die Komponisten der Zeit, wer sie auch waren, und in wievielen Schichten ihre Arbeit heute als Endergebnis vorliegt, ein paar Kompositionsprinzipien benötigten, um z. B. ziemlich verschiedene Texte sinnvoll mit gleichem Formelmateriale vertonen zu können, dürfte auch nicht gerade ein Wunder auslösen: Es gab gar kein anderes Mittel. Im Hymnus war dies einfacher, denn da gibt es eine sozusagen absolute, textunabhängige Form, z. B. das Vers- und Strophenschema der Ambrosianischen liturgischen Dichtung; die Entsprechung dazu ist für Prosa offensichtlich die Syntax.

Und allein schon der Blick auf die einfachen Antiphonen des Officium kann zeigen — eben in der gattungsspezifischen Zurückhaltung hinsichtlich musikalischen Aufwands —, welche rein musikalischen Freiheitsgrade mit oder in diesem Gerüst möglich sind, denn die initial parallele Ant. *Nigra sum* weist eine andere Disposition auf, die die der Ant. *Pulchra es* in Greg als musikalisch aufwendiger erscheinen läßt — nur, daß dies nicht ein Hinweis auf individuelle Unterschiede innerhalb des betreffenden Stils und des angesprochenen Gerüsts sein sollte, sondern auf eine besondere Sprachnähe der einen Antiphon wiese, wird wohl

⁴⁷⁴Die Beziehung dürfte eigentlich bekannt sein: Sollte wirklich, um einen einfacheren Stil anzuführen, ... *non erubescam: Neque irrideant me — inimici mei* eine syntaktisch notwendige *incisio* darstellen? oder muß ... *et semitas tuas — edoce me* wirklich in zwei deutlich getrennten Abschnitten vertont werden, ist das sozusagen natürliche Syntax? Ist *Dominus — dabit benignitatem* wirklich syntaktisch gefordert? Die Stellen sind trivial leicht zu finden; aber natürlich, man kann immer wieder auf die so gewohnte moderne emphatische Betonung rekurreren, die herausgehobene Wörter auch abgetrennt aussprechen läßt — nur, ist die choralische Melodik wirklich von dieser Art: Wer hört eigentlich Chormelodien als ganz natürliche emphatisch rhetorische Aussprache? Wer den hohen Stilierungsgrad nicht bemerkt, müßte dann auch das liturgische Rezitativ für eine ganz normale Aussprache halten!

Man sollte vielleicht wirklich einmal beachten, daß hier ein rationales Kompositionsprinzip vorliegt, das einmal zur Bewältigung von Prosatexten mit — gelegentlich — gegebener Zweiteiligkeit vorliegt, zum anderen, daß syntaktische Einschnitte musikalisch kompositorisch brauchbare Faktoren sind, den musikalischen Aufwand, geradezu beliebig steigern zu können. Warum? Nun, da findet melische Bewegung statt, sozusagen aus Prinzip, da findet schon in der Psalmodie tatsächlich Musik statt, Musik als Musik verstanden, als melodische Beweglichkeit; was liegt näher, als dieses Prinzip der Schaffung von Beweglichkeit auch eben artifiziell zu erweitern, eben durch Schaffung von mehr als in der Psalmodie nur zwei Teilen des vertonten Textes? Denn genau das geschieht ja, z. B. in den Tractus, die (bei „normaler“ Textlänge) doch nicht mehr nur in zwei Abschnitten vertont werden; ja die Beweglichkeit der Einzelabschnitte ist so groß, daß vom übergeordneten zweiteiligen Bauplan nur noch die, z. T. frei verfügbare tonräumliche Gesamtkonzeption bleibt; eine „Befreiung“, die man in der hier angesprochenen Antiphon hervorragend, exemplarisch sehen kann.

niemand ernsthaft behaupten wollen: Der Grad an reiner Musikalität, d. h. an rein und nur musikalisch zu treffenden Entscheidungen des Komponisten (oder auch von Schichten von Komponisten bzw. Redaktoren) dürfte ja wohl innerhalb einer Gattung äquivalent sein. Und da entscheidet sich der Komponist der Ant. *Nigra sum* eben dafür, die ersten beiden Teile in jeweils hoher Lage zu beginnen, womit er aber doch eine ästhetisch nicht etwa langweilige Form erhält: Der erste Abschnitt kennt als Ambitus $G - c$, bewegt sich recht einheitlich in diesem Raum, der zweite, *ideo ... introduxit me* aber reicht, immerhin, von $c - E$ — und selbst Stenzl behauptet nicht, daß zwischen *Nigra sum sed* und *dilexit* eine notwendige Gleichwertigkeit der Betonung läge, der *rex* dafür aber musikalisch dagegen doch etwas „mickrig“ auftritt — davon abgesehen, daß die „Gültigkeit“ der Extremlage von *Nigra sum sed* erst bewiesen werden müßte!

Nun kann man natürlich die angedeutete Kompositionstechnik, den Bezug der melischen Bewegung und stil- bzw. gattungsabhängigen Beweglichkeit zu Syntax, nicht einfach als Prinzip der musikalischen Form akzeptieren, als Voraussetzung Gregorianischen Komponierens, sondern nach äußeren Gründen dafür fragen, zumal wenn man die musikalische Kunst des Chorals als solche, entgegen der expliziten Vorgabe von Augustin, zu erleben oder zu sehen nicht in der Lage ist. Hier nun findet man z. T. in von Stenzl, ib., zitierter Literatur ganz erstaunliche Erkenntnisse; z. B. ist das Prinzip erfunden, um die Textverständlichkeit zu vermitteln — natürlich könnte man fragen, warum dann überhaupt der Umweg über Musik, gibt doch, ebenfalls, Augustin hier den eigentlichen Ausweg an: Warum nicht gleich alles rezitativisch bzw. gar in einer Art gehobenen Aussprache⁴⁷⁵ vortragen, wenn es denn um die Textverständlichkeit, und das auch noch primär gegangen sein soll.

Daß die Melodik von Greg, auch in den musikalisch aufwendigsten Gattungen, nach syntaktischen Prinzipien geformt ist, d. h. die Syntax regelrecht als Gerüst der musikalischen Form dient, ist, das zeigen schon Ausdrücke wie *Interpunktionsmelismen*, keine ganz neuartige Erkenntnis, denn, bis auf dann klar so erkennbare Fehler, sind auch die großen Formeln z. B. der Gradualia und Tractus ja wohl grundsätzlich auf die Syntax des Textes bezogen — damit man diesen besser versteht? Wirklich nur zu diesem rationalen, ja fast etwas banalen Zweck? Nun, dann wäre man doch sehr dankbar, einmal verdeutlicht zu bekommen, wie man sich vorstellen soll, daß, z. B., das Grad. *Misit Dominus* dazu so komponiert worden sein soll, *ein elementares Verstehen des Gesungenen* — also doch wohl des Textes? — *zu gewährleisten*, für die Hörer oder die Sänger?, wie Stenzl doch tatsächlich M. Haas wörtlich zitiert, ib., S. 137, und damit dies als Aussage ernstnimmt: Ja, warum, wenn es denn tatsächlich darauf ankam, hat man überhaupt Gradualia gesungen, und dann auch noch die großen Melismen

⁴⁷⁵So vage Vorstellungen wie die vom Choral als einer anderen Aussprache des Chorals dürften vor der Konkretheit von Melismen wie im Grad. *Ex Sion* im Vers auf *Congregate* vielleicht doch gewisse Schwierigkeiten bekommen, nicht aussagelos zu wirken; nein, Augustin spricht ausdrücklich von musikalischer Kunst.

Angesichts des liturgischen Rezitativs wäre es auch notwendig, erst einmal zu wissen, was eine *korrekte Aussprache und sinngemäße Betonung* in der Liturgie überhaupt sein kann, denn wer wollte behaupten, was bei dieser Art des Vortrags von Texten, einschließlich der psalmodischen Formeln, nicht von *Sprache*, überhaupt die Stenzlschen Postulate erfüllen soll — es wird doch wohl niemand der Meinung sein, daß die Beachtung von Akzenten nur an syntaktischen Einschnitten eine *sinn-gemäße Betonung* sein sollte; also sollte man sich doch wohl zunächst einmal um das Verständnis der deutlichen Stilisierung des Textvortrags in Bezug auf „normale“ Aussprache bemühen — und auch nicht ganz übersehen, daß Latein zur Zeit der Entstehung des Chorals gar keine lebende Sprache mehr war.

notiert, denn, die Neumenschrift war nie auf syllabische Gattungen beschränkt, oder ist das neue Erkenntnis? Die Behauptung von M. Haas also, so bedeutsam sie auch sein mag, macht für den einfachen Betrachter oder Hörer des Chorals, der sich bemüht, den Choral in seinen vielen individuellen Formen zu verstehen, erhebliche Schwierigkeit, denn es wirkt, sicher fälschlich und nur aus dem Geist der Unfähigkeit, den wahren Geist verstehen zu können, geradezu komisch, an gleicher Stelle das sprachlich so elegante Zitat aus bzw. von M. Haas lesen zu können: *Sicher ist, dass der Choral im Frankenreich [von Karl d. Gr.] eingesetzt und von Sängern benutzt wird, deren Lateinkenntnisse immer wieder fraglich sind*; und das soll auch für Chrodegangs Sänger gegolten haben? Merkwürdig ist dann aber doch wirklich, warum die gar nicht so einfachen Formelarsenale, z. B. die Tractus, bei den von M. Haas so sicher behaupteten *immer wieder fraglichen* Lateinkenntnissen so relativ wenige Fehler in der jeweiligen Zuordnung kennen, wie z. B. im Tract. *Cantemus* (aus diesem Grund bekannt wie analog ein bunter Hund; im Choralrepertoire) — und selbst bei dem betreffenden Vers läßt sich die Frage stellen, ob vielleicht die Überlänge des Versus zu einer rein musikalischen Parallelbildung geführt haben könnte; also so trivial erscheint die Behauptung nun auch wieder nicht, daß die fränkischen *magistri cantus* — man lese Helisachars Brief, z. B. mit dem Kommentar des Verf. — so unfähig in dem Setzen oder Erkennen von syntaktischen Einschnitten gewesen wären, und das auch noch *immer wieder*; ja, M. Haas hat ganz klar erkannt, warum denn der Choral so auf die Syntax achtet, ib., S. 136, aus den bereits teilweise zitierten Worten: *Um das Idiom [dieser „cantilena romana“] überhaupt verbreiten zu können, muss versucht werden, ein elementares Verstehen des Gesungenen zu gewährleisten. Wie sollte sich das besser bewerkstelligen lassen, als in einem Gesang, der die elementare Textgliederung deutlich macht.*; und das haben dann die *immer wieder* durch mangelhafte *Lateinkenntnisse* ausgezeichneten Sänger getan, nämlich komponiert, die Karl d. Große *eingesetzt* hat. Was wohl die nicht elementare Textgliederung sein könnte? Das fragt man sich bei dem Betrachten dieser so werthaltigen Aussage; oder sollte diese Erkenntnis nur für die Psalmodie gelten; da, tatsächlich wird ja nur die Gliederung in zwei Teile mit musikalischen Mitteln verwirklicht — so praktisch und so rational die Erklärung von M. Haas auch daher kommt, man fragt sich natürlich auch, ob der normale Hörer, z. B. Karl selbst, dessen Lateinkenntnisse trotz der Grammatik von Alcuin sicher nicht so groß waren, daß er verstanden haben könnte, was im Grad. *Oculi omnium* die quasi syntaktische Gliederung im Vers, *aperis tu — manum ...*, eigentlich anderes bewirken soll, als Raum für ein doch nicht so ganz kleines Melisma von 38 Tönen zu schaffen; ja, wer will ohne Vorwissen des Textes hier eigentlich ein *elementares Verstehen des Gesungenen* erreichen, wenn das Melisma den Text sozusagen zerreißt, vor allem wenn man dann noch die so regelmäßige, musikalisch autonome Form des Melismas betrachtet; hier wird ein einzelnes Wort zum Träger eines musikalischen Abschnitts, doch nicht aus dem Grund, ein *elementares Verstehen des Gesungenen* zu erreichen; eine Logik ist das, wirklich erstaunlich, um den Gesang einführen zu können, mußte ein *elementares Verstehen des Gesungenen* gewährleistet werden, was dann wieder nur geschehen konnte durch einen *Gesang, der die wieder elementare Textgliederung deutlich macht*; also ist *Aperis tu — manum tuam ...* eine *elementare Textgliederung*! Offenbar sind solche konkreten Fragen für M. Haasens Sichtweise einfach trivial, irrelevant, nicht beachtenswert, man könnte als einfacher Betrachter der Sachverhalte nur neidisch werden über eine solche Höhe über den Konkreta, wenn das nicht eine Todsünde wäre; man könnte, natürlich vom viel niedrigeren Standpunkt des einfachen Hörers der Melodien sagen, daß die syntaktische Textstruktur notwendiges Gerüst überhaupt für liturgischen Gesang sein mußte, denn wie

hätte eigentlich eine Musik „aussehen“ müssen, die die *elementare Textgliederung* gar nicht beachtet?

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 is for the text 'A- pe-'. The AR staff shows a complex, irregular melody with many notes and rests. The Greg staff shows a simple, regular melody with few notes and rests.
 The second example is for the text 'ris tu'. The AR staff shows a simple, regular melody with few notes and rests. The Greg staff shows a complex, irregular melody with many notes and rests.

Es fällt nicht leicht, Greg nicht als „Ausarbeitung“ einer Anregung wie AR hören zu sollen, denn die Regelmäßigkeit im ersten Teil des Melismas von Greg ist so wohl am einfachsten zu erklären, wogegen der zweite Teil, ebenfalls nicht gänzlich ohne „Symmetrie“ als kompositorisch gewollte Veränderung erklingt⁴⁷⁶ (man beachte die jeweilige Lage der ... *subbipuncti* ..., also *aG; ch; dc*): Die tonräumliche Erweiterung verbunden mit dem quasi „zweistimmigen“ Festhalten des erreichten Höchsttons ist Komposition, nichts anderes, musikalisch autonome Bildung — die nur deshalb an dieser Stelle auftreten kann, weil die Möglichkeit für den Komponisten gegeben war, den Text auch „nicht-elementar“ zu gliedern und so den kompositionstechnisch notwendigen Rahmen zu schaffen (nach Apels Angabe ist dieser Abschnitt individuell).

So ganz einfach scheint das mit der elementaren Einfachheit der *cantilena romana* in Bezug auf die Textgliederung nun auch nicht zu sein, daß sie dazu dienen konnte, den in Bezug auf Latein mit so großen Schwierigkeiten kämpfenden *cantores* die richtige Gliederung zu vermitteln, die sie nicht verstanden haben, so daß man den Choral entsprechend komponiert hat, nach der Vorstellung von Haas — zu fragen wäre auch, wie man sich das eigentlich denken soll, die *cantilena romana* soll also als *Idiom überhaupt verbreitet* werden, weshalb man dann einen Gesang haben muß, *der die elementare Textgliederung deutlich macht*; ja, wird da die *cantilena romana* erst neu geschaffen, ach, Pardon, es geht ja nicht um ein Melodierepertoire, es geht um ein *Idiom*, solche Sonderfälle wie freie Partien in sonst häufig formelnutzenden Formen wie dem Grad. VII sind nur so zufällige Emanationen eines *Idioms*, das dann so merkwürdig „symmetrische“ und kompositorisch sorgfältig geplante individuelle

⁴⁷⁶Wenn hier „symmetrisch“ in Anführungszeichen gesetzt wird, ergibt sich dies aus dem Zwang, die höchst überflüssige, deshalb natürlich auch nicht unbeliebte Diskussion, ob und inwieweit eine *Zeitkunst* emphatischer Natur überhaupt so etwas wie „Symmetrie“ aufweisen kann — wenn man diese Frage allgemein diskutieren wollte, muß man die Theorie der Mustererkennung heranziehen, musikwissenschaftlich ergibt sich aus Derartigem keine wirkliche Fragestellung; somit sollen hier mit dieser Bezeichnung nur motivische Regelmäßigkeiten wie Wiederholung gleicher *neumae et syllabae* — in Guidonischen Sinne! —, melodische Sequenzbildungen u. a. sehr allgemein aufgerufen werden.

Gestaltungen emanieren läßt, aus dem Herzen bzw. dem Bauch der *chant community*, oder wie?

Nur, auch ein *Idiom* müßte dann ja eigentlich von Anfang an die von Haas als Folge seiner Verbreitung postulierte Eigenschaft gehabt haben, sonst hätte das *Idiom* ja erst umgearbeitet werden müssen, oder war das *Idiom* der *cantilena romana* von Rom für einfältige, der Syntax unfähige Barbaresänger speziell gemacht worden? Fragen über Fragen, die man als einfacher Beobachter nur mal so stellen kann.

Allerdings, daß hier in Greg nicht komponierte Musik mit einem bewußt erdachten komplexen Kompositionsprinzip vorläge, ist nicht so leicht zu fassen, wie dies die überfliegende Kenntnis der Sachverhalte durch M. Haas so kundtut; bleiben wir als einfache Betrachter auf dem Boden der Tatsache, daß die Melodien alle eine klare Form haben und überlassen die wirklich großen Fragen den größeren Denkern.

Damit aber ist zwar einmal die Erklärung der Bindung der musikalischen Form — das ist doch keine Form des Textes, wenn jemand auf *aperis tu* solche Melismen singt — des liturgischen Gesangs an die Gliederung des Textes, wie gezeigt gelegentlich auch von einzelnen Wörtern (einschließlich Enklitika etc.) als Kompositionsprinzip für die weniger hoch denkenden Betrachter plausibel gemacht, was bleibt aber an der Aussage von M. Haas, daß die Sänger *immer wieder fragliche* Lateinkenntnisse haben? Wo hat Haas das erfahren?

Ach so, natürlich, Notker erzählt in seinen *Gesta Karoli* I, 7, ed. Haefele, von der Unart des Kaisers, die Lesungen zwischen den Responsorien zeitlich wie personal nach Gutdünken jeweils an die *lectores* zu verteilen, weshalb, was Notker so erstaunt, keine Angaben in den Texten waren, keine Gliederungszeichen oder andere „Ausführungshinweise“, denn der Kaiser konnte beliebig befehlen, aufzuhören oder zu beginnen, so daß seinem *sonus gutturis* alle *ita intente suspensi sunt, ut, sive finita sententia seu in media distinctione sive subdistinctione significaret, nullus sequens superius aut inferius incipere praesumeret, quantumcumque incongrua finis aut initium viderentur*. Also, genau dieser Mißbrauch des Kaisers führt dazu, daß alle *lectores* angespannt warten mußten, wann ein Schluß- bzw. natürlich Anfangszeichen von Kaiser erscholl, ob das mitten im Satz war oder nicht, der Wechsel der Leser war unabdingbar, ohne Bezug zum Text⁴⁷⁷ eben willkürlich oder zufällig. Ja, heißt das, daß den *magistri cantus*, denen, die die großen Formeln adäquat (und doch nur relativ selten fehlerhaft) auf die Texte beziehen mußten, die die vielen Gesamtformeln der Psalmodie anwenden können mußten, unfähig gewesen wären, generell im ganzen Reich, die Textgliederung, die Syntax zu verstehen, obwohl die Vorschriften des Kaisers — welche wohl! — ausdrücklich die Fähigkeit zur Setzung von *notae* u. ä. fordern? Das zu glauben, fällt nicht so ganz leicht, zumal wenn das von M. Haas postulierte Nichtwissen *immer wieder* fraglich wurde bzw. war. Bei dem Verfahren von Karl handelt es sich um einen Mißbrauch, den Notker als Kuriosität, als Anekdote erzählt. Man kann übrigens fragen, ob die Behauptung historisch korrekt ist — man kann aber natürlich auch Notker alles glauben, muß dann aber auch an Wunder recht merkwürdiger Art glauben.

Nun, aber da steht doch noch im folgenden Satz: *Et hoc modo factum est, ut, etiamsi non intellegerent, omnes in eius palatio lectores optimi fuissent. Nullus alienus, nullus etiam notus, nisi legere sciens et canere, chorum eius ausus est intrare*. Liegt hier nicht vielleicht ein Widerspruch vor: Einmal sollen die *lectores optimi* gewesen sein — das sind für Notker also die,

⁴⁷⁷Vielleicht war ja in der Vorstellung von M. Haas der Gesang ein Disziplinierungsmittel für die Sänger, sich endlich um die Gliederung des Textes zu bemühen? Nur, sein Sinn war doch der Gesang.

die die Gliederung nicht verstanden haben? Muß man den Satz so verstehen, daß die *lectores optimi* den Sinn der Texte nicht eingesehen haben? Daß sie deshalb *optimi lectores* waren? Merkwürdig ist doch auch, daß Notker nicht sagt, was denn eigentlich *non intellegent*; vom Text ist nicht die Rede, auch nicht vom *sensus* des Textes — daß man den ansprechen kann, zeigt z. B. Aurelian deutlich genug. Könnte Notker daher nicht auch meinen, daß die betreffenden *optimi lectores* das Verhalten des Kaisers nicht einsehen konnten, dennoch aber durchgehend die *optimi lectores* waren, was analog auch für die Sänger gilt (daß diese übrigens der entsprechenden Behandlung durch den Kaiser unterworfen waren, sagt Notker nicht ausdrücklich, denkbar ist es). Also, ein so sicherer Beleg dafür, daß die Sänger durchweg, d. h. *immer wieder* an Lateinkenntnissen gescheitert sind, dürfte dieser Text nicht sein — und daß die *scholae cantorum* ebenfalls durchweg, und *immer wieder*, wie man das auch immer quellenmäßig belegen sollte, die von den Melodien ja grundsätzlich vorgegebenen, in St. Gallen z. B. auch für viele Psalmodien notierten Bezüge zur Gliederung nicht verstanden haben sollten, ist doch eine für den einfachen Betrachter nicht so ganz verständliche Behauptung. Sicher wird die erst ein Vertreter der mediävistischen Musikwissenschaft in dreißig Jahren bzw. deren schon jetzt unter uns wirkende, noch viel zu wenige Repräsentanten verstehen; zur Erklärung für das einfache Gregorianikergemüt ist dies vielleicht doch etwas zu hochfliegend.

Dies gilt auch für die von Stenzl angeführten Deutungen der Neumenschrift, die hier zunächst betrachtet werden sollen, Stenzl reiht sich damit in die Schar der Adepten der neuen musikwissenschaftlichen Mediävistik ein, so exemplarisch, daß ein Eingehen notwendig erscheint; kann doch der Leser so hoher Aussagen sein Staunen kaum ausdrücken, soll es aber doch tun, im Bemühen auch das zu verstehen, was so hoch über den Ödnissen der Tatsachen hinwegfliegende Gedanken äußert.

Wir erfahren also, daß *Die Neumennotation ... primär ein Zusatz zur geschriebenen Sprache und nicht melodisches Notat* sei, ... *eine akzessorische Modifikation des bestehenden Informationssystems*; ein *Notat*, eine *akzessorische Modifikation des bestehenden Informationssystems*, wirklich ehrfurchtgebietende Formulierungen, die ja wohl Erkenntnisse sein sollen — also, die Notierung der großen Melismen, und das tut ja die adiastematische Neumenschrift, im Grad. *Convertere Domine* z. B. zum Anfang des Versus ist ein *Zusatz zur geschriebenen Sprache*, ja das ist ja wohl trivial, denn der Text — *geschriebene Sprache*? — hat eine eigene Zeile, die Neumen eine andere, eigene Zeile; also, wenn man vom Text her schaut, sind die Neumen *ein Zusatz*, sicher, das kann man verstehen, man könnte sogar umgekehrt sagen, daß der *geschriebene Text* — vielleicht doch eine etwas passendere Formulierung — einen Zusatz zu den Neumen darstellt, was man z. B. bei dem *Notat* — was das wohl genau ist? — von Sequenzen sehen kann, aber auch, wenn man wie gesagt, die melismenreichen Melodien betrachtet; ja, seit wann ist eigentlich die Musik bei Vokalmusik kein *Zusatz*? Nur, daß die adiastematische Neumenschrift des Westens kein *melodisches Notat* sei, wenn man *Notat* einfachen Gemüts mit *Niederschrift der Melodien* bezeichnet, sein soll, wüßte man doch gerne, was sie denn sonst sein könnte, ja, soll die Notation der großen Melismen, ja auch die der kleinen Melismen in Introitus, wie der Umstand, daß im Int. *Dominus fortitudo* auf *protector salutaris* zwei identische *porrecti flexi* auftreten, denen sich ein „langer“ *torculus* anschließt, keine *melodischen Notate* sein — was denn dann eigentlich? Aussprache der *geschriebenen Sprache*? Ja, wer soll denn wissen, daß er als „Aussprecher“ im gleichen Int. auf *Christi sui est* einen *tractulus + quilismapes subbipunctatus* singen soll, daß danach ein „kurzer“ *pes* folgt, und schließlich, das ist doch keine Kleinigkeit zu wissen, daß dann ein „langer“ *cli-*

macus folgt? Das sind alles keine *melodischen Notate*? Das soll etwa Aussprache von Text darstellen oder was auch immer, eine *akzessorische Modifikation* eines schon bestehenden Informationssystems? ja welches denn? meint der Erfinder dieser Formulierung, daß man die Melodien, wenigstens weitgehend in der *memoria* haben muß, das ist aber doch kein *Informationssystem*, das ist Melodieerinnerung; meint er das, dann sagt er nichts Neues, oder soll das Gemeinte das *Notat* des Textes sein?

Nein, dazu brauchte man keine Neumen, die benötigt man, um zu wissen, welche rein melodischen Vorgänge auf der betreffenden Silbe in Relation zu den anderen zu finden sind; ja sollten etwa die Romanusbuchstaben, die z. B. mit *iusum* zu Anfang des Int. *Judica* auf den großen Umfang des *pes* auf der Silbe *Ille* in der Comm. *Cum venerit* hinweisen, irgendetwas Anderes bezeichnen als den Verlauf der Melodie an eben dieser Stelle? Auch die rhythmischen Hinweise betreffen nicht etwa die Silben, sondern ausschließlich die Töne, die durch die Neumen angegeben werden, wie man Silbenquantitäten bezeichnet, wußte man genau; jedenfalls nicht mit Buchstaben: In der Comm. *Populus acquisitionis* findet man auf *annuntiāte* eine *lange virga + torculus*, mit dem letzten Ton lang, sowie folgenden zwei *kurzen puncti*; also es werden einzelne Töne rhythmisch bezeichnet, was denn sonst?

Und was eigentlich soll das Bezeichnete dieser Neumen *akzessorisch modifizieren*? Etwa den Silbenklang, wie er in der Aussprache des Lateinischen in der Zeit üblich war? Dann wird man auch ein Melisma in der Musik von Bach als *akzessorische Modifikation* bezeichnen dürfen, und hat mit der Formulierung nichts gesagt; aber das kann doch bei einer solchen Wortwahl gar nicht sein. Dann muß man aber staunen; da hätte auch Ekkehard IV gestaunt, wenn er das gelesen hätte, dann hätte er doch nicht solchen Unsinn geschrieben über die Bedeutung der Neumenschrift für die letzte Entscheidung in musikalischen Fragen zur Gestalt der Melodien, oder zur Bedeutung der Bewahrung der Authentizität durch das neumierte „Urgraduale“! Und Ekkehard IV hat sicher noch keine Liniennotation verwendet⁴⁷⁸, *Casus*

⁴⁷⁸**Ist der *Magnus liber organi* improvisiert? Ist organale Mehrstimmigkeit unkomponiert? Zu den neuesten Erkenntnissen von R. Flotzingern** Auch R. Flotzinger weiß ganz genau, daß *wir es noch bis weit ins 13. Jh. hinein mit einer Musikkultur zu tun haben, die überwiegend mündlich geprägt war ...*, *Von Leonin zu Perotin*, S. 62, eine sicher richtige Behauptung, wenn man die weltliche Unterhaltungskunst betrachtet, die allerdings ja wohl auch die „Verschriftlichung“ und repräsentative Sammlung, d. h. Zusammenstellung nicht mehr nur der Texte, sondern auch und dezidiert — man muß schon die Kosten beachten, die eine zusätzliche Linie für die Noten fordert — der Melodien erfuhr, und das genau im 13. Jh., vielleicht mit Anfängen bereits im 12. Jh. Wenn man allerdings die Musikkultur der Kirche betrachtet, fällt auf, nicht nur, daß die weltliche Musik ja gerade deren Sammlung auch der Melodien, nicht nur der Texte, direkt übernimmt, in der da allein zu findenden Notation, sondern auch, daß, und nun eindeutig als „Vorschrift“ gemeint — wenn man solchen unklaren Bezeichnungen überhaupt einen rational rekonstruierbaren Sinn zuweisen kann —, die liturgische Musik im 13. Jh. schon Jahrhunderte lang notiert, selbstverständlich als notierte Musik auftritt, so selbstverständlich, daß Flotzingers Behauptung, daß der *Magnus liber organi* nur eine irgendwie, nicht spezifizierte, *nachträgliche Verschriftlichung* gewesen sein darf, die vom Schöpfer nicht als Niederschrift seiner Komposition gemeint gewesen sein kann, schon etwas merkwürdig wirkt — Leonin muß dann ein schizophrenes Verhältnis zur Notation gehabt haben: Für den Choral hatte sie den Charakter der Vorschrift, denn die Melodien sollten bekanntlich genau so gesungen werden, wie notiert, für die Mehrstimmigkeit war die identische Notation dann nur, ja was eigentlich, eine *semi-orale Nachschrift*, also irgendwie eine eher zufällige Notierung eines Gesangs, den man das nächste Mal völlig anders macht? Höchstens zu Zwecken der Belehrung? Warum dann aber offenbar gleich alle notwendigen Stellen, welch absurder Aufwand? Auch hier erweist sich Flotzingers ad hoc Anwendung einer modischen, wegen ihrer Vagheit so beliebten Vorstellung

auf den *Magnus liber* schon als höchstgradig sonderbar (die wirklich erhebenden Ausführungen von Flotzinger zur Wortbedeutung von *liber*, die bis zu Petrarca reichen, die eigentliche Tradition aber lieber unbeachtet läßt, ib., S. 58, schließen die merkwürdige Behauptung ein, daß *Anonymus IV mit Magnus liber wohl keine spezifische Bezeichnung erfinden* wollte; warum sollte er diese Bezeichnung nicht übernommen haben, nämlich von der Wirklichkeit?).

Das Argument, daß keine Überlieferung dieses Buches, das ja wohl etwas Geschriebenes beinhaltet, aus der von Flotzinger angesetzten Lebenszeit Leonins erhalten ist, dürfte ja wohl absurd sein: Nachdem sich die Mehrstimmigkeit so schnell entwickelt hat, daß am *Gänsemarsch der Epochen* gerade musikgeschichtlich zu zweifeln schon aberwitzig anmutet (will man nicht lieber vom Schweinsgalopp sprechen), und neue, nun vollständige, erneuerte, modernisierte Sammlungen vorlagen, kann man den Verlust von Urfassungen mit gutem Gewissen voraussetzen; wie dies ja wohl auch mit den Urschriften der Troubadourlieder, Melodien wie Texte, letztere natürlich viel häufiger, der Fall sein dürfte: Das ist kein Argument.

Warum also Leonin in der Tradition der Notation des Chorals aufgewachsen, erzogen und lebend seinen ja ausdrücklich so bezeichneten *Magnus liber* in einem irgendwie — den Flotzinger verzichtet auf die Angabe, was er denn nun mit einer *nachträglichen Verschriftlichung* im Gegensatz zu *reinen* (sic!) *Vorschriften* genauer meinen könnte — ganz anderem Sinne verstanden haben muß oder soll, als die Choralnotation, kann Flotzinger auch nicht beweisen; man muß sich auf Flotzingers Intuition verlassen, die sooft mit dem Wort *zweifellos* die Nichtexistenz von Quellen verbessert: Beachtet man, daß sogar das nun wirklich relativ einfach zu improvisierende Organum der *Musica Enchiriadis* und Guidos in Winchester seine Notation gefunden hat — als Nachschrift, nicht als Vorschrift? warum dann der Aufwand von sovielen Stücken? —, so ist überhaupt nicht einzusehen, warum Leonin nicht ganz bewußt einen *Magnus liber* als solchen, als Kodex notiert hat: Also, nur so zur Lehre einer trivialen Improvisation, einen solchen Aufwand zu treiben, erscheint doch wohl leicht absurd; daß Leonin und seine eventuellen Auftraggeber *mente capti* waren, sagt jedenfalls keine Quelle. Es ist ja wohl auch nicht auszuschließen, daß Leonin schon *copula*-Partien kannte, die einen „genauen“ Rhythmus besaßen, ob er dafür schon die Modalnotation verwandt hat, das ist die Frage, nicht, ob er seinen *Magnus liber* auch als *liber* verstanden haben könnte — als Buch nur der Texte für die Liturgie hat sich dieses Buch mit Sicherheit nicht geeignet; nach den Worten des Anonymus 4 jedenfalls stellt es eine direkte Entsprechung zu Graduale und Antiphonar dar, also wurde es in genau diesem Sinne verstanden, als von der liturgischen Funktion bestimmte Sammlung von in ihrer Form vorgeschriebener Musik nur eben für die Mehrstimmigkeit; daß es ein liturgisches Buch war, ist klar — **W**₂ war das dann nicht mehr!

Und was gilt für die Gradualbücher: Für Ekkehard IV jedenfalls war selbst die adiastematische — eine bessere kannte er eben noch nicht — Neumenschrift eine Vorschrift, was der Sinn von Schrift ja wohl auch ist. Andererseits darf man von Flotzinger erfahren, daß die klar notierten Beispiele im *Vatikanischen Organumtraktat bei näherer Betrachtung ... Exemplifizierungen des Traktattexts, also weder Nach- noch Vorschriften im eigentlichen, also Flotzingerschen, Sinn darstellen. Das ist u. a. daran zu ersehen, daß sie im Gegensatz zu den besagten exempla — kaum Wiederholungen, Sequenzierungen etc., Abschnitte mit annähernd rationaler Anzahl von Tönen oder sonstige Regelmäßigkeiten enthalten. Das ist jedoch zu erwarten, wenn unterschiedlichste Möglichkeiten exemplifiziert werden sollen. ...* (ib., S. 106): Nun weiß man es: Exemplifizierungen sind weder Nach- noch Vorschrift, denn die vollständigen Beispiele weisen keine Sequenzierungen etc. auf; solche findet man in den Einzelbeispielen der Gestaltung der verschiedenen *Klangschritte*, die dann aber sicher und klar Kompositionen, Vorschriften o. ä. sein müssen, nicht *Exemplifizierungen unterschiedlichster Möglichkeiten* sein dürfen (woher die *unterschiedlichsten Möglichkeiten* bei der stilistischen Einheitlichkeit kommen sollen, ist unerfindlich) — und was allerdings eine *annähernd rationale Anzahl von Tönen* sein sollte, ist auch nicht so leicht zu verstehen, denn zählt man mal in Zaminers Ausgabe die Töne der Abschnitte auf z. B. *fol. 50 v*, dann ergeben sich durchgehend natürliche Tonzahlen, irrationale, wenn Flotzinger so etwas meinen sollte, sind nicht zu finden (oder meint Flotzinger, daß die Zahl 7 keine „rationale“ Zahl sein sollte, vgl. ib., S. 108 f.); oder sollte Flotzinger klar erkennbare *copula*- und klar modalrhythmische *clausulae* meinen (denn Diskantpartien gibt es ja ausreichend,

nämlich, Flotzinger sicher zum Ärger, auf Melismen)? Ja, warum soll es die notwendig geben, um wenigstens Vor- oder Nachschrift zu sein zu können oder dürfen, was auch immer das unterscheiden sollte: Eine Nachschrift kann man nicht absingen oder gar liturgisch verwenden? Warum nicht? Weil Regelmäßigkeiten fehlen? Ja, die fehlen doch auch in sehr vielen Gregorianischen Melismen, warum sollen sie jetzt vorkommen? Nur weil sich der Komponist der Einzelbeispiele in eben dieser Vereinzeltheit mehr kompositorisches Spielen mit Regelmäßigkeiten erlaubt hat? Da handelt es sich doch wohl deutlich um Sonderfälle — keine vollständigen Organa, sondern um eine Art Experimentierfeld, die kompositorische Fähigkeit an sehr einfachen Gerüsten zu erklären — aber, nein, eine nicht mit Sequenzen und vergleichbaren „Symmetrien“ arbeitende Komposition zum Absingen, ja warum eigentlich nicht auch zur Verwendung in einer Liturgie brauchbar?, darf, nein kann keine Komposition sein; ist aufwendig notiert, nur, um *unterschiedlichste Möglichkeiten* aufzuweisen — gerade das ist nicht der Fall, die stilistische Einheit ist so klar, daß man auch bei diesen Beispielen von vollständigen liturgischen „Sätzen“ notwendig von Kompositionen sprechen muß, die so gemeint waren, wie sie notiert wurden, was sollte sonst der Sinn der Niederschrift sein; außerdem ist Flotzingers Behauptung an den Beispielen selbst — wobei die absonderliche Notierung in Zaminers Ausgabe ein echtes Erkenntnishindernis darstellt — nicht verifizierbar, denn es gibt auch da natürlich „Symmetrien“; daß die auf Melismen zu erwartenden Diskantpartien nicht regelmäßig sind, wie die aus den bekannten Sammelhss., überrascht nicht; sie dürften aber zeigen, daß eine modalrhythmische Interpretation, d. h. ein modalrhythmisches Erleben der regelmäßig aufeinander folgenden *tenor* Töne wohl noch nicht geläufig war — hier dürfte eine sekundäre, rhythmische Erlebensweise von Diskantsätzen vorliegen, worauf hier nicht weiter einzugehen ist.

Klar aber sollte sein, daß man die Oberstimme auch der organalen Partien in den Gesamtbeispielen durchaus als geformt erleben und verstehen kann, nicht notwendig als eher beliebige, eher zufällig im Flotzingerschen Sinne „geronnene“ Improvisationen (warum verzichtet Flotzinger eigentlich auf eingehende stilistische Betrachtungen dieser Oberstimmen, bevor er a priori festgelegte Allgemeinsätze überstülpt?): Wenn man schon etwas niederschreibt, ja nicht mit billigem Kugelschreiber auf billiges Papier, dann strengt man sich wohl an, z. B. um ein *exemplum* zu geben, einmalig und „komponiert“. Darf man das nicht auch einmal denken?

Und daß der Gregorianische Choral wenigstens für die Zeit komponiert war, wird auch Flotzingers tiefe Erkenntnismethode einräumen müssen — ja, dann ist aber zu fragen, warum und ob nur Regelmäßigkeiten offenbar als Komposition verstanden werden dürfen, bzw. was dann eigentlich eine Notierung von Musik sein soll, mit den üblichen Notenzeichen — modulo Flotzingers beeindruckenden Neumenkenntnissen —, die weder Vor- noch Nachschrift, sondern offenbar Unsinn sind?

Und so zahlreich sind solche Regelmäßigkeiten ja auch in den Einzelbeispielen für die jeweiligen organalen Reaktionen auf Ausgangsklang, Fortgang des *cantus* nun auch nicht, um einen totalen Stilgegensatz behaupten zu können daß der Traktat das *Haltetonorganum* lehre, ib., S. 109, stellt übrigens eine Verkennung der Aufgabenstellung dar: Ob Diskant oder Organum (im Sinn des Anonymus La Fage — ja, wer ist denn das nun wieder? Flotzinger zitiert die bekannte Stelle), die gelehrte *Klangschrittlehre* stellt ein Gerüst dar, das „syllabisch“ oder „melismatisch“ (die Metapher dürfte keine Probleme stellen) verwirklicht werden kann, wie das die Situation des Texts im *cantus* so fordert, denn die jeweilige Ausgestaltung ist von dem Gerüst (weitgehend) unabhängig: Darin liegt doch die großartige Abstraktionsleistung, daß jetzt Mehrstimmigkeit auf ein allgemeingültiges Bewegungsgerüst von Kerntönen abstrahiert wird, der dann, frei kompositorisch verfügbar, die unendliche Fülle von kompositorischen Verwirklichungen gegenübersteht: Und daß die Erfinder der vielen Einzelbeispiele geradezu hyperredundant (wenn man ein Graecolatinum verwenden darf) Beispiele schaffen, dürfte einer der schlagendsten Beweise dafür sein, daß das freie Komponieren durch die Mehrstimmigkeit geradezu entfesselt werden konnte: Welche Freude des Schaffens von Folgen *Sol — re* im *cantus*: Welcher Improvisationsschüler sollte eine derartige Fülle von *Vorschriften* nötig haben? Und warum sollte irgendjemand sich die Mühe machen, derartig viele *Nachschriften* anzufertigen, wenn er sie nicht aus kompositorischer Freude geschaffen hätte? Doch, jetzt gibt es das Komponieren an sich, *per se*, und daß dabei nicht einfach reiner Note gegen Note Satz erscheint, dürfte sich ja wohl jeder Leser erklären können: Das Gerüst steht ja in Buchstaben schon da: *Si*

cantus descenderit quinque voces et organum incipiat in dupla, descendat organum octo voces et erit in quinta (Regel XXV); das noch mit Noten „nachzuzeichnen“ wäre ja wohl mehr als einfältig, also: Die Lehre umfaßt *Organum* ebenso wie *Discantus*, nämlich den mehrstimmigen Satz: Wie man da von *Haltetonorganum* oder *Bordun* sprechen kann, muß wieder Flotzingers tiefes Geheimnis bleiben, rational nicht rekonstruierbar — man fragt sich anlässlich Flotzingers tiefer Differenzierung: Sind dann wenigstens diese zahlreichen Beispiele *Vorschriften*, oder *Nachschriften*? Vielleicht beides, vielleicht auch gar nichts? Vielleicht *nicht Praxis, aber Ermöglichung für Praxis*, wie einer der tiefen Sätze, tiefer als das Meer und ebenso irrational unverständlich wie assoziationschwanger lautet? Oder sollten vielleicht Flotzingers Bezeichnungen nicht nur transrationaler Natur, sondern auch unpassend sein, irgendetwas über die von ihm angesprochenen Sachverhalte zu sagen, wenn er denn Sachverhalte meinen sollte?

Warum soll man so etwas nicht als Kompositionsanweisungen verstehen dürfen, zumal wenn irgendjemand aus Freude am Erfinden noch weitere Beispiele nachgetragen hat? Das sind doch wohl alles kleinste Kompositionen auf Basis eines gegebenen Gerüsts, Zeichen dafür, daß man eben kompositorische Tätigkeit gerne ausübt, ob das dann auch noch konkret verwendet wird oder nicht; geradezu eine Parallele zur liturgisch nun wirklich nicht notwendigen Massenkompilation von *clausulae* — auch hier, es wird komponiert, vielleicht ja sogar nur auf dem Papier, oder weiß Flotzinger da etwas anderes, was er nur nicht ausdrücken kann (auf Flotzingers aufregende rhythmusgeschichtliche Vorstellungen muß, leider, an anderer Stelle eingegangen werden)?

Aber, R. Flotzinger kennt ja Textzeugnisse, die beweisen sollen, daß auch der Anonymus 4, den Flotzinger ebenso hartnäckig wie falsch als *Anonymus IV* bezeichnet, von Improvisation als natürlicher Grundlage des Leoninschen Organum „ausgehe“, denn, ib., S. 61: *Auch Anonymus IV läßt an eine Art „semi-orale“ Vorgang denken*, was auch immer das genau sein mag — rationale Bestimmungen von Ausdrücken scheinen Flotzingers Methode nicht zu entsprechen, hier also *semi-oral*, so mit einem Bein auf der Notation, mit dem anderen im Singen? Schizophren muß Leonin also auch hier gewesen sein — daß er eine rhythmische Notation noch nicht kannte, sagt nur aus, daß er Rhythmus nicht als notierbare Größe von Musik kannte, daß er damit jedoch weder eine rhythmische Gestaltbildungsfähigkeit gehabt, noch seine notierten Kompositionen als solche verstanden haben könne, erschiene als recht seltsame Folgerung, ja eben als Postulat einer musikalischen Schizophrenie: Nun gehe, so sieht dies R. Flotzinger, aus einer Textstelle hervor, daß der *Organalgesang in Paris bis zuletzt ohne Notierung auskommen konnte (bloß entlang des Chorals improvisiert werden ...)* ..., vielleicht stellt sich Flotzinger so improvisiert auch die Ausführung des Chorals selbst vor — warum dann ein *Magnus liber* notiert wurde, wüßte man gern; nun, aber lesen wir, was Anonymus 4 selbst an der von Flotzinger zu seiner, sonst ja durch nichts als durch Flotzingers Vorwissen bewiesenen Behauptung herangezogenen Stelle sagt, ed. Reckow, S. 49, 31: *Ea quae dicuntur cum proprietate et sine perfectione, erant primo confuse quoad nomen. Sed per modum aequivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam in antiquis libris habebant puncta aequivoca, nimis, quia simplicia materialia fuerunt aequalia.* Ist hier gesagt, daß das Organum improvisiert, bloß entlang des Chorals improvisiert wurde? Verf. kann das hier nicht erkennen; der Anonymus sagt, daß eine bestimmte Ligatur bzw. ihr Bezeichnetes hinsichtlich der Bezeichnung, des Namens also unklar war — übrigens, gilt diese Aussage eigentlich für den *Magnus liber*? Explizit sagt der Autor das ja wohl nicht, er könnte ja eine viel, viel ältere Praxis ansprechen. Es steht kein Wort davon da, daß diese Praxis noch im 13. Jh. üblich war; aber, nun, wir wollen Flotzinger nicht einfach widersprechen.

Es bleibt die Interpretation der nicht ganz einfachen Formulierung: *per modum aequivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam ...*, die Flotzinger verständlicher Weise ausläßt: Klar ist, daß der Grund für die „nominale“ Unklarheit das Prinzip der Mehrdeutigkeit ist, was darin seinen Grund haben soll, daß die Zeichen in den alten Büchern — also wird auch hier nicht speziell der *Magnus liber* gemeint — mehrdeutig waren, weil die Grundzeichen gleich waren, sie waren rhythmisch nicht differenziert, also mehrdeutig, was wohl niemanden überrascht, der die Geschichte der Neumenschrift kennt und sich von Lugs unhaltbaren Vorstellungen freihalten kann (darauf wird ausführlich genug in einem noch zu veröffentlichenden Werk des Verf. eingegangen): Die Neumen des 12. Jh. kennen keine rhythmischen Differenzierungen, daß das auch für die notierte Mehrstim-

migkeit gilt, dürfte keine überraschende Feststellung sein (Schwierigkeiten macht die Formulierung, *quod quidem modo non est, quoniam ...*, was man phraseologisch mit *was fast nur (deshalb) so ist, weil ...* übersetzen müßte, nur erwartet man eigentlich den Sinn *was nur deshalb so ist, weil ...*).

Von Improvisation ist hier also nichts zu finden, nur davon, daß die Zeichen eben rhythmisch mehrdeutig sind, was aus späterer Sicht eine vernünftige Formulierung ist; ja, die Stelle sagt nicht einmal, daß es etwa keine modale Rhythmik gegeben haben könne — warum sollte man modale Rhythmik nicht gemeint haben können, auch wenn (noch) keine Möglichkeit einer *materialen*, nämlich zeichenmäßigen Notierbarkeit gegeben war; so naiv zu sein, Zeichen, Bezeichnetes und Gemeintes nicht voneinander unterscheiden zu können, wird man nicht gerne Musikwissenschaftlern unterstellen, aber, wer weiß, Gebrauch machen sie von dieser notwendigen Unterscheidung nicht?

Noch geht es um den Terminus *puncta*: Beachtet man den Kontext, *cum proprietate et sine perfectione*, wird man kaum von Einzelzeichen, also *punctum virgaque* ausgehen können, es geht um Zeichen der Notation an sich. Wenn der Anonymus auch von *puncta coniuncta* sprechen kann, wird klar, daß hier natürlich die Zeichen insgesamt gemeint sind.

Nun, vielleicht findet man in der Stelle aber doch noch das, was Flotzinger aus ihr herauslesen will: *Sed solo intellectu* — also nicht durch die Gestalt der *materialen* Zeichen erkennbar — *operabantur dicendo: intelligo, istam longam, intelligo istam brevem. Et nimio tempore longo laborabant, antequam scirent bene aliquid, quod nunc ex levi ab omnibus laborantibus circa talia percipitur, quam in septem ante quoad longum ire*. Die — natürlich nur rhythmische — Mehrdeutigkeit der Zeichen zwang die betreffenden „Alten“ also, allein aus ihrer Einsicht in die Natur der Sache, hier also des Rhythmus, die jeweils gemeinten Zeitwerte zu erkennen. Das dürfte kaum ein Hinweis auf eine improvisatorische Mehrstimmigkeit sein, zumal die Betreffenden ja sehr lange Zeit arbeiten mußten, bis sie *aliquid bene scirent*: Es gab also offenbar auch rhythmisch etwas *bene scire*; warum sollte das nun Improvisation gewesen sein? Es geht dem Anonymus doch um das Erkennen der gemeinten Rhythmik. Das Verstehen der richtigen rhythmischen Ausführung *notierter* Musik ist doch wohl das Objekt der Ausführungen, doch nicht freie Erfindung! Heute nun, mit den klaren Zeichen, die auch rhythmisch nicht mehr mehrdeutig sind, lernt man in einer Stunde das, wozu man früher eine Woche benötigte; ja, was spricht hier von Improvisation: Der Anonymus sagt ganz klar, daß die neue Notation eine erhebliche Erleichterung geschaffen hat, weil man das rhythmisch Gemeinte nun eben auch aus den hier nun eindeutig gewordenen Zeichen ablesen kann: Sein Thema ist hier die Notation des Rhythmus, nichts, aber auch überhaupt nichts anderes: Der Anonymus kann also rational klar denken und sein Thema sinnvoll abhandeln.

Lesen wir aber weiter: *Maxima pars cognitionis antiquorum fuit in praedictis sine materiali significatione* — die „Alten“ hatten also, was nun zu Genüge gesagt wurde, keine *materialis significatio* des Rhythmus (wenigstens zum „allergrößten“ Teil) —, *quod ipsi habebant notitiam concordantiarum melodiae completae sicut de diapason, diapente et diatesseron, sicut in quarto et quinto capitulo istius tractatus plenius continetur, prout habebant respectum superioris ad cantum inferiorem*. Wie nun haben sie aber ihr Wissen über den jeweilig gemeinten Rhythmus ihrer *completa melodia* gehabt, wenn sie schon keine *materiale* Kennzeichnung kannten, aus der eben die oben angeführte Mehrdeutigkeit resultiert? In den vorgenannten Dingen also, d. h. doch wohl ganz klar den rhythmischen Fragen, die der Anonymus ausführlich behandelt hat, ergab sich ihr Wissen größtenteils, also auch nicht ausschließlich, aus dem Wissen über die Konsonanzen zwischen den jeweiligen Stimmen. Daß sie keinen Rhythmus kannten, ja nicht einmal, daß sie keinen Modalrhythmus verwandten, sagt der Anonymus nicht, und will es auch nicht sagen, er stellt die Frage: *Ja, wie haben die denn dann die ganzen rhythmischen Formen gewußt, wenn sie keine Zeichen dafür in ihren Büchern besaßen*; ersichtlich eine gute Frage, die mit dem Verweis auf die jeweilige Situation des Zusammenklangs ein „Hilfsmittel“ angibt, das bekanntlich auch heute noch bei notationsmäßig schwer zu interpretierenden modalrhythmischen Partien nicht ganz unnützlich ist — wenn mehrfach Dissonanzen auf *longae* im ersten Modus „entstehen“, dürfte die Wahl des *modus* der betreffenden Übertragung kaum richtig sein, d. h. das vom Komponisten Gemeinte erfassen. Der Anonymus beschreibt also eine durchaus sinnvolle Situation.

Andererseits scheint eine einfach schematische „Längung“ aller konsonanten Töne in *organum pu-*

rum Partien, wie sie Flotzinger, ib., S. 113 ff., vorstellt, nun auch nicht gerade als sinnvolle Quelle des Einblicks in eine Rhythmik, die nicht mehr bekannt sein kann, schließlich muß doch nicht jeder Ton eines durchlaufenden „Melismas“ — diese Bezeichnung auf die Relation zwischen *tenor* und *superius* angewandt —, der konsonant ist, auch lang gesungen worden sein; eine solche Annahme erscheint bei *currentes* in ausgedehnten *climaci* nicht gerade sinnvoll, wogegen zu beachten wäre, daß in Flotzingers Beispiel, ib., S. 113 — daß ein moderner Verlag Notenbeispiele derartiger Dürftigkeit veröffentlicht, erscheint nicht gerade als Qualitätshinweis —, *Ex eius tumba* auf *tumba* mit *1si 2li 3li 3li 3li 1si 2li* und auf *tumba* eine auch melisch recht regelmäßige Folge *2li 2li 2li 2li 2li 2li 2li 2li* auftritt, deren nichtmodalartige Rhythmik einfach zu behaupten Verf. sich jedenfalls nicht in der Lage sieht: Klar dürfte doch wohl sein, daß die Klarheit der verschiedenen Notierungsarten in den „klassischen“ modalrhythmischen Hss. keinen Zweifel daran lassen kann, daß es dezidiert modalrhythmische Partien, vor allem in den *clausulae* gibt, daß daneben klar modalrhythmische Bildungen in *copulae* erscheinen, und diese Stellen in deutlichem notationsmäßigem Kontrast zu den *organum purum* Stellen stehen; daraus zu folgern, daß die modalrhythmisch notierten Stellen modalrhythmisch gemeint waren, die nicht so notierten jedoch nicht modalrhythmisch gesungen wurden, dürfte kaum einer besonderen Diskussion bedürfen, womit totalmodalrhythmische Übertragungen von *organa dupla* ja wohl kaum noch besondere Beachtung beanspruchen können. Daß die „Alten“ keinen Rhythmus gehabt hätten, daß sie ihre Mehrstimmigkeit strikt à la *cantus planus* vorgetragen hätten, sagt er sozusagen explizit ebenfalls nichts. Und schließlich sagt er kein Wort über ein bloßes Improvisieren *entlang des* Chorals; kein Wort.

Nun, vielleicht tut er das aber im anschließenden Teil, in dem der Anonymus eine Antwort auf die Frage zu geben versucht, wie die „Alten“ ihr betreffendes Wissen über die richtige Ausführung des Rhythmus denn nun unterrichtet haben könnten: *Et docebant alios dicendo: audiat nos et retineatis et hoc canendo*. Aha, die Schüler sollen der Ausführung gut zuhören und das Gehörte beibehalten, wenn sie selbst die betreffenden Stücke singen: Der Rhythmus, der, es wird anschließend nochmals gesagt, in den *libri*, also sicher auch im *Magnus liber organi* keine *materiale* Bezeichnung besitzt, wird durch mündliches Lernen weitergegeben — was daran soll nun Improvisation meinen? Denn, anschließend, *Sed materialem significationem parvam habebant, et dicebant, punctus iste superior sic concordat cum puncto inferiori, et sufficiebat eis. Et sic dicentes in longo tempore aliqua percipiebant*. Hier wird nur nochmals wiederholt, was bereits mehrfach gesagt wurde: Es gab keine *materiale* Kennzeichnung des Rhythmus — welchen auch immer, nur, der Anonymus spricht davor von Modalrhythmus! —, der einzige Hinweis, daß man den richtigen, d. h. gemeinten Rhythmus erkannt hatte, lag in der Beachtung der jeweilig „entstehenden“ Konsonanzen, und die Lehre beanspruchte lange Zeit.

Was daran nun ausgerechnet auf ein blosses Improvisieren *entlang* von was auch immer hinweisen könnte, bleibt auch bei wiederholter Lektüre der Textstelle, insbesondere bei Beachtung ihres Kontexts und Inhalts, unerfindlich; auch hier muß also die Deutung von R. Flotzinger als freies Phantasieren bewertet werden, das aus der von ihm herangezogenen Quelle gerade nicht erklär- oder begründbar ist. Der Anonymus spricht klar über Rhythmus, ganz konkret und spezifisch über das Zeichen *cum proprietate et sine perfectione* bzw. dessen Bezeichnetes, stellt fest, das die früheren Bücher keine *materiale* Kennzeichnung der Rhythmik kannten, was die organalen Passagen der großen Sammlungen ja wohl auch bestätigen, und gibt schließlich eine, sicher nicht ganz der Wirklichkeit entsprechende, Antwort, daß man die gemeinte Rhythmik durch Vorsingen erlernte, und daß die — fast — einzige nun doch sozusagen etwas *materiale* Möglichkeit einer Rechenschaft über die Richtigkeit des Rhythmus in den Zusammenklängen lag; schließlich wird bemerkt, daß die Existenz eines nun auch rhythmisch klaren, eindeutigen Zeichensystems den Zeitaufwand des Erlernens der gleichen Rhythmik zeitlich wesentlich verkürzt; das dürfte keiner besonderen Begründung bedürfen, das liegt auf der Hand. Der Autor sagt nicht weniger, aber auch nicht mehr.

Was er meint, wird dann ja auch durch den anschließenden Satz deutlich, den man geradezu im Sinne von *Dann kam Caecilia göttergleich und schuf der Tonkunst neues Reich*, bezogen allerdings vor allem auf die Notation des Rhythmus, also des modalen Rhythmus lesen kann, ed. Reckow, S. 49, 14: *Sed abbreviatio erat facta per signa materialia a tempore Perotini Magni et parum ante, et*

brevius docebant, et adhuc brevius a tempore magistri Roberti de Sabilone, quamvis spatiose docebat. Sed nimis deliciose fecit melos canendo apparere. ...: Letztere Bemerkung zeugt nicht gerade für einen von Augustins strikter Forderung an Funktionalität liturgischer Musik geprägtes Denken, was hier aber nicht weiter interessieren muß.

Von Interesse ist aber, daß der Anonymus mit diesem Hinweis auf die Erfindung von *signa materialia* kurz vor und in der Zeit von Perotin — ob von diesem, bleibt ungesagt, was vielleicht doch zu beachten wäre — auf den vorangehenden Satz antwortet: *Et sic dicentes in longo tempore aliqua percipiebant*; nun aber *abbreviatio erat facta per signa materialia ... et brevius docebant, et adhuc brevius ...*: Jetzt, endlich, sind auch für die Rhythmik *materialia* Zeichen vorhanden, und das, wie vorauszusehen, verkürzt die Unterrichtszeit erheblich. Der Anonymus konzentriert sich also auch hier ausschließlich auf die Notation und ihre Entwicklung zu einer auch rhythmisch eindeutigen, die frühere Mehrdeutigkeit aufhebenden „vollständigen“ Schrift; vollständig in dem Sinne, daß nun beide Bereiche musikalischen Hörens und Bildens, die gestaltbildungsfähig sind, notierbar geworden sind; wobei es offensichtlich durch *Magister Robertus de Sabilone* noch Verbesserungen gab — und daß solche notwendig waren, erlebt wohl jeder, der modalrhythmisch notierte Mehrstimmigkeit übertragen, denn das heißt eigentlich, die gemeinte Rhythmik rational rekonstruieren will.

Klar sollte übrigens auch sein, wie dies ed. Reckow, S. 46, 6, klar belegt, daß Leonin offensichtlich auch *clausulae* komponiert hat, die nur „weniger gut“ waren als die von Perotin, der vielleicht aus der Entwicklung der mehrstimmigen Musik folgend, selbst gar keine organalen Partien mehr komponiert hat (s. u.): Warum bei so klarer Aussage des Anonymus, daß Perotin ein *melior discantor erat, quam Leoninus*, s. u., zu Leonins Zeit der modale Rhythmus nicht auch schon bestanden haben darf oder soll, können Flotzingers Ausführungen auch nicht erklären — notiert wurde der Rhythmus noch nicht, es fehlten die notationstechnischen Voraussetzungen, das Bezeichnete hatte noch keine Zeichen, daß deshalb der Rhythmus gefehlt habe — muß man als eine der unerklärlichen Vorstellungen von Flotzinger ansehen.

Aus diesem Grund muß man auch höchlichst darüber staunen, was Flotzinger an Reckows Bemerkung auszusetzen hat, daß es sehr wohl in den älteren „Melismen“ eventuell Stellen in modalem Rhythmus gegeben haben könnte, auch wenn er nicht als solcher in der Notation faßbar ist: Aus der nun wirklich rationalen und klaren Formulierung von Anonymus 4 folgt ebenso klar, daß sich die Notation verändert hat, sozusagen den Forderungen der musikalischen Wirklichkeit gefolgt ist, wie zum anderen, daß die These, daß aus Leonins kompositorischem, ja auch nur musikalischem Form-Denken von vornherein modale Rhythmik als musikalisch Gemeintes einer Komposition auszuschließen sei — natürlich nur an bestimmten Stellen —, keine quellenmäßige Bestätigung findet; ib., S. 99, beruht daher auf *sicherlich* unhaltbaren Vorstellungen — auf Flotzingers, durch die unzutreffenden Vermutungen Lugs beeinflusste, Vorstellungen über die Relation von Neumenschrift und Modalnotation wird an anderer Stelle eingegangen; bemerkt werden muß hier nur soviel, daß, wie Reckow klar erkannt hat, die Modalnotation genau die Neumenzeichen nutzt, die ihr vorlagen, mit neuer, zusätzlicher Bedeutung, ja sicher, aber doch nicht mit neuen Zeichen (daß Flotzinger in der Quadratnotation offenbar nicht die Tradition der Neumen erkennt, ist auch bemerkenswert): Die Folge *3li 2li 2li 2li 2si 2li ...*, die man übrigens klar erkennbar in jeder westlichen Neumenschrift notieren kann, wird in jedem Fall durch die entsprechenden melischen Neumen notiert, also z. B. durch *torculus/pes/clivis ... punctum/punctum/pes/pes ...*, wenn nicht Tonrepetitionen gemeint sind, denn dann setzt man eben die Einzeltonzeichen der Neumenschrift ein, ganz einfach ist das: Nicht die Neumenzeichen selbst, sondern allein, es sei betont, allein ihre neuartige Gruppierung, die Regelmäßigkeit der jeweiligen Folgen notiert in der (melismatischen) Modalnotation den Rhythmus, der ja die Eigenschaft hat, aus immer (modulo *fractio modi*) gleichen Komplexeinheiten zu bestehen bzw. in solchen abzulaufen, vergleichbar dem Rhythmus von Gigue oder Siciliani im Barock — da allerdings immer mit der „Chance“ auf kompositorische „Eingriffe“, die den Automatismus „stören“ können! Sogar die neuerdings nun auch, allerdings auf recht phantasievoller Basis, semantifizierte Liqueszenz begegnet als *plica*, nämlich als Zeichen für eine „Zerlegung“ eines übergeordneten Wertes (die Orthographie ist hier nicht so strikt, wie man das nach den von Flotzingers so sehr von *rezenstem* Denken bestimmten Vorstellungen postulieren müßte).

Daß Reckow nicht der naiven Identifikation von Modalnotation und Modalrhythmus verfallen ist, dürfte man ja wohl als triviale Grundlage wissenschaftlicher Methode ansehen, oder etwa nicht? Jedenfalls entspricht Reckows Formulierung inhaltlich der Aussage des Anonymus, der ja auch nur sagt, daß die alte Notationsweise rhythmisch hinsichtlich der Zeichen mehrdeutig war, vielleicht ja sozusagen nichtdeutig (rhythmisch!); wenn im Vatikanischen Organumtraktat anderswo modalrhythmische Partien auftreten, eventuell mit anderem Text, dann wird man nach Flotzinger vielleicht annehmen müssen, daß diese Partien einmal modalrhythmisch, einmal unmodalrhythmisch gemeint gewesen sind? Nun, man sollte vielleicht, auch das sei wiederholt, bei der Beurteilung des Modalrhythmus beachten, daß hier ein rhythmischer Automatismus vorliegt, der sozusagen von selbst abläuft, nämlich ein und dasselbe rhythmische Schema als Form abläuft, in immer der gleichen Form, die kompositorischen Freiheitsgrade betreffen nicht den jeweiligen Schematismus, sondern allein, neben der Melik, die Wahl der Größe der *ordines*, man könnte noch gewisse Auflösungen darunter zählen (auch diese *fractiones modi* sind im Ablauf nicht Ausnahmen vom rhythmischen Automatismus, den doch sicher auch Flotzinger empfinden dürfte): Insofern stellt der Modalrhythmus nicht notwendig eine völlig neue Erweiterung kompositorischer Denkmöglichkeit dar — die ergibt sich aber ziemlich schnell aus der Erweiterung des Bereichs des Bezeichneten der Notation auch auf rhythmische Werte, also auf Zeitquantitäten.

Nichts, aber auch gar nichts ist an den Einzelzeichen neuartig — halt, das stimmt doch nicht, jawohl, da gibt es Ausnahmen, allerdings relativ spät, nämlich die Ligaturen, die *sine ... cum, cum ... sine* oder *sine opposita ...* sind, die gibt es in den Neumen nicht, die widersprechen den traditionellen Neumen signifikant, sei es durch Setzung der *cauda*, sei es durch Teilnutzung des Zeichens des *porrectus*: Hier mußte, in direkter Opposition zu den eigentlichen, traditionellen Neumenzeichen für rhythmische Bedeutungen neue Zeichen erfunden werden, was eben die Anfügung „falscher“ *caudae* an den Notenkopf bzw. Ligaturkörper bedeutet: bei einem *pes* kann von der Neumentradition und dem Ursprung der Schrift her, an der (tieferen) Anfangsnote natürlich kein Strichlein nach unten angefügt werden, denn die *virga* ist das Zeichen für den Hochton; klar, diesem normalen *pes* aber entspricht eine als ebenso normal verstandene ursprüngliche modale Quantitätenfolge: *kurz – lang*, wie man es im 1. Modus zu Genüge finden kann; will oder muß man aus kompositorischen oder „mehrstimmigen“ Zwängen heraus eine melische Folge mit der Bedeutung *tief – hoch* einzügig notieren, die aber die zeitquantitative Bedeutung *lang – kurz* haben soll, oder auch *kurz – kurz*, womit beiden Prinzipien widersprochen wird, dem melischen und dem normalen modalrhythmischen, dann ist guter Rat eben nur in der „falschen“, d. h. unnormalen Anbringung von *caudae* zu finden; ganz einfach: Eine melische *pes* Bewegung notiert man nun ganz einfach mit einem dezidiert falschen Strichlein, nach oben am Anfang, wenn beide Töne „unnormal“ kurz, d. h. *semibreves* sind, oder nach unten an der „tiefen“ Note, wenn der erste Ton lang sein soll, „obwohl“ er tief liegt.

Also: Man denkt als Erfinder von rhythmischen Zeichen klar auf der Basis der Neumenschrift, die bildet das Material der Modalnotation; insofern ist Reckow und nicht Flotzinger zuzustimmen, dessen Neumenkenntnisse schon höchstes Erstaunen auslösen können: Warum eigentlich heißt es *cum opposita proprietate*? Das versteht man ausschließlich von der Neumenschrift und ihren Normalitäten her: Wie Anonymus 4 klar sagt, mußte eine rhythmisch klare Notation erst noch erfunden werden, daß die Zeit vor dieser Erfindung noch keine Modalrhythmik gekannt haben darf, wäre daher eine falsche Folgerung, die die Aussagen des Textes vergewaltigt oder eben, was für Flotzinger eher anzunehmen ist, nicht zur Kenntnis nehmen kann nach dem von Üxküllschen Prinzip, das *Suchbild vernichtet das Merkbild*, hier *das Ideologem vernichtet die Textaussage* — ja, ist das so sicher wie Flotzingers *sicherlich*, daß nicht schon Leonin Ansätze zu einer Modalnotation, nämlich die genannte Gruppierungsordnung gekannt haben darf? Die Erfindung weiterer Zeichen, die von der totalen Bindung an den Automatismus der Modalrhythmik befreien — z. B. eine *semibrevis* frei zu notieren oder zu denken —, ist doch wohl das Eigentliche, wirklich Neue.

Von dem, was Flotzinger aus dem Text herauslesen will, ist also im Text nichts zu erkennen, er liest also in den Text hinein, was nicht darin zu finden ist; Flotzinger liest also den Text gar nicht, er assoziiert frei nach der Vorgabe der Vorurteile. Gerade hinsichtlich des Konzepts der Komposition läßt der Anonymus nicht erkennen, daß die Zeit in irgendeiner Weise das gefühlt haben könnte, was

Flotzinger so eindrucksvoll mit dem Wort *Paradigmenwechsel* auszudrücken für gut befindet — es ist erhebend, beobachten zu dürfen, daß jetzt auch Kuhns allmählich nicht mehr so ganz taufische Bezeichnungen ihren Weg auch in die Musikwissenschaft gefunden haben: Die Zeit spricht hinsichtlich der Musik selbst von einer graduellen, satztechnisch bestimmten Verbesserung, daß nämlich Perotin schönere *clausulae* geschaffen hat, die dann, vielleicht, umfangreichere andere Stellen ersetzt haben könnten; nur in der Notation könnte man von einem *Paradigmenwechsel* sprechen, wenn man denn solche impressiv gewordenen Wörter so gerne mag; hier handelt es sich um eine grundlegende Erleichterung, allerdings, in der Formulierung von Anonymus 4 nicht um irgendeinen, musikalisch grundsätzlichen Bruch oder besser Sprung der Entwicklung; davon kann man, wenn man die Formulierungen der von Flotzinger herangezogenen Quelle ernstnimmt, nur in Bezug auf die Erweiterung des Bezeichneten und der Zeichen in der Notation sprechen.

Wenn Flotzinger, ib., S. 105, die Explikation, nicht etwa Definition, des *Vatikanischen Organumtraktats*, ed. Zamminer, S. 185, 4: *Quia nihil valet omne organum per se, nisi aliquis cantus sit cum organo, unde omne organum debet esse cum cantu*, so interpretiert: *Laut Incipit* handelt der Traktat vom organum per se. Die Präzisierung „für sich [allein betrachtet]“ macht zwar den Eindruck eines neuen Fachausdrucks ..., ist jedoch nichts anderes, als ein seit langem zu beobachtender Rückgriff auf die ursprünglichste (sic!) Wortbedeutung von organum: für die das neue Ganze ... hervorbringende Stimme. ..., so ist alles daran fast falsch (richtig ist, daß der Anonymus *organum*, vorangehend als *cantus subsequens* bezeichnend, hier, terminologisch nicht so ganz klar differenzierend, im Sinne von *vox organalis*, immerhin konsequent, verwendet, s. u.): Einmal findet sich die zitierte Stelle nicht als *incipit*, sondern stellt ein die vorangehende Definition explizierendes Merkmal vor, daß nämlich ein *organum* nur in Bezug auf einen *cantus* existieren kann — nun hätte Flotzinger ja auf einen der ganz wenigen Fälle verweisen können, daß eine Oberstimme allein, ohne *tenor* überliefert wird, nur das meint er ja wohl nicht: Daß es allerdings eine klare Definition von dem gibt, was der Anonymus unter *organum* versteht, ist für Flotzinger vielleicht irrelevant, für den Autor des Textes aber nicht, denn die von Flotzinger isoliert zitierte Stelle ist natürlich als Teil der übergeordneten Definition zu verstehen, wenn man ihren Autor ernstnehmen will, ed. Zamminer, S. 185, *Organum est cantus subsequens precedentem ...*: Das, was der *organizator* tut, ist nicht einfach die Verfertigung eines einstimmigen *cantus*, nein es handelt sich um einen *cantus subsequens*, d. h. ein *organum* kann an sich nicht existieren, es kann nicht existieren als Einzelmelodie: Der Autor hat schon einige Fähigkeit im rationalen Definieren: Eine reine Linie ist die — in alter Terminologie formuliert — *vox organalis* nicht, sie hat weitere Bedingungen, nämlich *subsequens* zu sein, damit ist die Zweistimmigkeit recht sinnvoll definiert — man muß allerdings den ganzen Text betrachten.

Und wo R. Flotzinger, der als Textinterpret immer für Überraschungen gut zu sein scheint, herausbekommen haben will, daß es sich hier um einen *seit langem zu beobachtenden Rückgriff auf die ursprünglichste Wortbedeutung handelt?*, erfährt man von ihm nicht; was kann wohl die *ursprünglichste Wortbedeutung* sein? Doch wohl die Definition der *Musica Enchiriadis*, wenn Flotzinger mit seiner so unbelegten Deutung von *paraphonista* hier nicht ganz neue Erscheinungen gefunden hat, ed. Schmid, S. 37:... *quam diaphonia cantilenam vel assuete organum nuncupamus. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono.*; na, wie das wohl einer schafft, der hier an *die das neue Ganze hervorbringende Stimme* denkt, so zu definieren? Daß die Differenzierung zwischen dem *organum* als Gesamterscheinung und der *vox organalis* bereits seit und in der *Musica Enchiriadis* trivial ist, dürfte jedem Leser des Textes oder der zum korrekten Verständnis sehr empfehlenswerten Arbeit von Waeltner geläufig sein; wenn der Anonymus hier also die *vox organalis* anführt, sagt er überhaupt nichts *Ursprünglichstes*, noch Neues — und daß allein die *vox organalis* das, als Komplex verstandene, *organum* hervorbrächte, dürfte auch eine seltsame Vorstellung sein: *Unde omne organum debet esse cum cantu. vel ad diatessaron vel ad diapente, vel ad diapason ...*, das expliziert sinngemäß die Definition des *cantus subsequens*, die wiederum die Folge hat, daß ein *organum* nur zweistimmig sein kann: Also die Konsonanzen, wie sie die Antike, kaum der Nachhall in Kirchen, vorgegeben hat, die man ja auch heute noch in antiker Weise hören kann, sind wesentlich, so daß auch der Anonymus das *organum* nicht nur als Stimme, sondern auch als Klang verstehen muß — Flotzinger geht also auch hier mit dem Text und seiner Bedeutung

recht kavaliersmäßig vor; und daß der Anonymus hier an das *Ursprünglichste* gedacht haben könnte, also wohl die *Musica Enchiriadis* zitiert, wird höchstens Flotzinger denken können: Der *Vatikanische Organumtraktat* ruft die Mehrstimmigkeit also dadurch auf, daß er von einer Stimme *organum* spricht, die aber nie alleine auftreten kann, deren Wesen der Bezug, als *cantus subsequens*, zu einer anderen ist.

Im Übrigen widerspricht der Autor damit nicht etwa anderen Erklärungen, wie z. B. beim Anonymus La Fage, ed. Seay, S. 35, 5 erkennbar: *Si vero cantus ascenderit, organizator debet organum modulando deponere. Sie vero descenderit, e contrario contra cantum organum debet incedere. ...*, was klar besagt, daß *organum* hier die *vox organalis* bedeutet, was übrigens auch für den Ausdruck *discantus* gilt, ib., S. 35, 10: *Inter discantum vero et organum hoc interesse probatur, quod discantus aequali punctorum numero cantui suo per aliquam semper consonantiarum respondet aut compositio facit unisonum.* Die Definition des *Vatikanischen Anonymus*, die der von *Ad organum faciendum* ja gleich ist, stellt also nur eine spezifische Erläuterung des, quasi logischen *subsequi* dar, die — metasprachlich definiert — die *vox organalis* zu einer immer auf eine andere *vox*, auf einen *cantus* bezogene „Stimme“ macht. Wer sollte da auf die Idee kommen, daß *organum per se*, das ja nicht existieren kann, eine eigene Gattung bezeichnen könnte?

Die Wortverwendung ist also gerade nicht *ursprünglichst*, sondern modern — und also solche macht sie klar, daß die *vox organalis* als *cantus* verstanden wurde, als komponierte Melodie, nur eben als *subsequens*, unter Nebenbedingungen entstanden.

Und beachtet man, daß Johannes Cotto, der eher die *ursprünglichste* Terminologie verwendet, nämlich *organum* im Sinne des zweistimmigen Satzes, ed. Smits van Waesberghe, S. 157, 2, und 4, sich also vielleicht an der *Musica Enchiriadis* und Guido ausrichtet, ausdrücklich die Formenlehre von Guido genau an der Stelle einführt, wo es um die Definition der *diaphonia* geht, ed. Smits van Waesberghe, S. 157, 5, wird deutlich, daß auch er — trotz seiner Definition — den *cantus subsequens* der späteren Theoretiker offensichtlich als Melodie im Sinne des „normalen“ *cantus* versteht, also als komponierte Melodiegestalt (abhängig von einer anderen): *Sed antequam organizandi praecepta demus, de motibus vocum, quorum consideratio ad hoc negotium utilis est, pauca perstringere volumus. Cum enim organum per consonantias fiat, ipsarum autem constitutiones per motus vocum variantur, quod eorum insertio hoc in loco utilis sit, nulli dubium est. Fiunt igitur vocum motiones per arsin et thesin ...*, worauf eine Kurzfassung von Guidos Lehre folgt (die „Logik“ des letztzitierten Satzes ist nicht gerade sinnvoll; der Autor sucht einen Grund, weil ihm die eigentliche Begründung, die melodische Gestalt der *vox organalis*, sozusagen ihre eigene „Linearität“ als Grund nicht zugänglich ist) — und wie deutlich der Zusammenhang von Erfindung einer *vox organalis* (in der Terminologie der *Musica Enchiriadis* gesprochen) mit der Komposition auch einstimmiger Melodien zusammenhängend gedacht wird, belegt ebenfalls Johannes Cotto anschließend, ib., S. 159, 19: *Cuius rei exemplum subiicere volumus, ut inde non solum discens organizare proficiat, sed et novum cantum componere cupiens modulandi formulam habeat.*

Natürlich sind einstimmige Melodien in der Zeit klar als komponierte einstimmige Melodiegestalten bewußt, wenn das so explizit auch für die *vox organalis* (metaterminologisch gesprochen) gesagt wird, dann wird man notwendig auch Leonins Kompositionen als solche, hinsichtlich „Komponiertheit“ als äquivalent mit einstimmigen Kompositionen ansehen müssen. Für Flotzingers Behauptung, daß der *Magnus liber* nicht als Sammlung von, natürlich in ihrer Anwendung liturgisch funktionalen, Kompositionen verstanden werden könne oder dürfe, ist jedenfalls aus den Quellen keine Unterstützung zu erlangen: Ist nicht vielleicht doch die Frage nach *Werk* oder *Komponist/Komposition* eine unfruchtbare, Mangel an Fragefähigkeit nur zu verdecken geeignete Scheinproblematik?

Natürlich sind Ausdrücke wie „*written transmission*“, ib., S. 70, zu schön und assoziationsreich irrational, um nicht übernommen werden zu müssen, man darf sich glücklich schätzen, als Leser von Flotzingers Neuerkenntnissen, daß er den Begriff *mowance* nicht auch noch anführt; Werner Schröder lesen wäre vielleicht aufschlußreich, wogegen die Behauptung Flotzingers von einer *absolut fehlenden Praemisse*, daß den einzelnen schriftlichen Überlieferungen selbst nur vorübergehende Verbindlichkeit ... zukommen könnte, ib., abenteuerlich erscheint; wo Flotzinger dieses apodiktische Wissen nur her haben kann? aus den Quellen kann das nicht herrühren, also *sicherlich* aus modernen

Ideologemen, die nun auch noch Flotzingers Erkenntnisse vom *Paradigmenwechsel* hervorrufen, insofern erweist sich Flotzingers Vorgehen als *klassischer Fall von Interpretation ex post, ein Bruch des Prinzips historische Fakten jeweils aus ihrer Zeit heraus zu behandeln* (ib., S. 99), denn Flotzinger verachtet geradezu die klaren Aussagen der Quellen, sogar der wenigen, die ihm bekannt sind: Sicher ist allerdings eines; daß nämlich Flotzingers Werkbegriff rezent ist, von Unkenntnis der Quellen und unreflektiertem Befolgen eben der angesprochenen Ideologeme der *oral tradition* bestimmt, nach denen u. a. notierte Musik keine notierte Musik sein darf, sondern etwas, was nicht einmal Boethius oder Hucbald verstanden haben könnten, weil für beide, und damit für das gesamte Mittelalter die Notation ein Mittel war, das vom Komponisten Gemeinte für den Ausführenden so klar wie möglich, und so richtig wie möglich, mitzuteilen (daß sich Flotzinger an irgendeiner Stelle seines Beitrags zum Selbstverständnis moderner Musikwissenschaft, nicht die Quellen, sondern vorgefaßte Meinungen als absolut zu bewerten, darüber verwundert, daß die Theorie zwischen Ausführung und, o wie so interessant formuliert, *Notat* unterscheiden kann, erweist zum wiederholten Mal seine Nichtvertrautheit mit mittelalterlichen Texten zu Musik: Das war ein schon Hucbald, Boethius, Aurelian und allen anderen geläufiges Denken über Musik).

Aber vielleicht ist für ihn ja auch Gounods *Ave Maria* ein Beweis dafür, daß das 19. Jh. den Werkbegriff nicht kannte; merke: Wenn ein frühneuhochdeutscher Dichter eine für seinen Kurfürsten nicht mehr ganz leicht verständliche mittelhochdeutsche Vorlage „übersetzt“, dann bedeutet das nicht, daß der Autor sein Werk nicht als solches verstanden haben könne; genauso bedeutet die, wie angesprochen, durch geradezu exponentielle Veränderung der kompositorischen Mittel und des mehrstimmigen Stils, wie auch durch die liturgische Tagesaktualität zu erwartende jeweilige Unzulänglichkeit der Vorgabe des *Magnus liber* und die daraus zu erwartenden Bearbeitungsschritte des mehrstimmigen Arsenals des *Magnus liber* doch nicht, daß schon Leonin alle Folgen der Folgezeit hätte voraussehen können, daß für ihn seine Zusammenstellung eines *magnus liber organi* also nicht einmal *vorübergehende Verbindlichkeit* gehabt hätte; ja, wozu hat er denn dann überhaupt etwas aufgezeichnet? hier wird Flotzingers Argumentieren zum durch Quellen nicht getrüben Daherreden — was seine Behauptungen bedeuten, ist die vollständige Unfähigkeit, die Bedeutung der eigentlichen musikhistorischen Entwicklung zu verstehen, dies gilt übrigens auch für Flotzingers merkwürdige Repertoire Untersuchungen, auf die hier nicht auch noch eingegangen werden soll).

Daraus aber folgt, daß natürlich auch der *Magnus liber organi* als Notation einer so gemeinten „vorgeschriebenen“ Musik, als, wenn man diesen hochbelasteten Ausdruck liebt, Sammlung von Werken, genau wie Notkers *Liber ymnorum*, zu verstehen ist: Flotzingers Vorstellung von diesem *Liber organi* als irgendwie nicht notiert im normalen Sinne der zeitgenössischen Funktion musikalischer Notation erweist sich also als (modische) Chimäre, die Flotzinger auch daran hindert, den nun wirklich bemerkenswerten Verweltlichungsvorgang überhaupt sehen zu können, der auf Leonins Vorgabe basiert: Die Übernahme des Prinzips der Sammlung auf weltliche Liederbücher kennt auch die Einstimmigkeit, die Verweltlichung einer ursprünglich dezidiert liturgischen Sammlung von Musikstücken dagegen geschieht nur durch die Verselbständigung der mehrstimmigen Komposition, die dann neben liturgischen auch rein weltliche Motetten sammeln kann, *sub specie* nicht der liturgischen Funktion, sondern eben der mehrstimmigen Kompositionen — nicht beachtenswert? Nun vielleicht für Flotzinger.

Angesichts der von Flotzinger selbst eingeräumten gewissen liturgischen Konsistenz — und daß spätere Zeiten neue liturgische Bedürfnisse neu ausgefüllt und hinzugefügt haben, dürfte trivial sein; hier kommen Hinzufügungen zur Liturgie den Bedürfnissen von Opernmusik nahe — des Bestandes, den man als den des *Magnus liber* ansehen kann, ib., S. 68, ist beim besten Willen nicht zu erkennen, daß sich Leonin ... *sicherlich nicht hingestellt habe, um einen Jahreszyklus zu komponieren*, ib., S. 69 — *sicherlich* scheint eines der wissenschaftlichen Lieblingswörter von Flotzinger zu sein, das Argumentationslücken so leicht überbrücken läßt — zumal, wenn der Anonymus 4 klar formuliert, ed. Reckow, S. 46, 5: *Et nota, quod magister Leoninus, secundeum quod dicebatur, fuit optimus organizator, qui fecit magnum librum organi de gradali et antifonario pro servitio Divino multiplicando. Et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior, quam Leoninus erat...*: Das

Buch war in Gebrauch — ja, als was denn, als Unverbindlichkeit? wie das Gradualbuch? Daß Leonin sich nicht notwendig an einem Tag *hingestellt* hat, um zu komponieren, daß er vielleicht sogar andere Kompositionen — die Größe von Melismen ist übrigens kein Grund für die Annahme einer wie auch immer zu verstehenden *Semi-oralität* — übernommen haben könnte, ist nicht auszuschließen: Klar ist aber, daß nach der vom Anonymus berichteten, klaren Tradition Leonin ein *großes Buch* mit organischer Mehrstimmigkeit zusammengestellt, verfertigt, für das Kirchenjahr, als vollständiges, *großes Buch* gemacht hat genauso, wie Perotin *clausulas fecit*, viel bessere als Leonin; was wiederum bedeutet, daß Leonin offenbar auch schon Discantussätze, *clausulae* komponiert hat, oder etwa nicht?

Klar ist auch, daß Leonin mit dem *Machen* dieses Buches, das genau wie Antiphonar und Graduale dem gesamten Kirchenjahr als musikalische Sammlung entspricht, also aus liturgischem Geist entstanden ist, eine Vorgabe geschaffen hat, die dann der Bearbeitung, z. B. durch Perotin zugänglich war, die die Grundlage solcher Bearbeitungen geschaffen hat, nämlich ein Repertoire von mehrstimmiger Kirchenmusik, das somit den sich wandelnden Forderungen der täglichen Liturgie ebenso ausgesetzt war wie der schnellen Entwicklung der musikalischen Stile: Letzteres wird vom Anonymus bestätigt, bestätigt wird damit aber auch, daß die mit Leonins *Buch* einsetzende schnelle stilistische Entwicklung der Mehrstimmigkeit zu entsprechend schnellem Veralten führen muß, was sicher nicht nur durch Ersatzklauseln — diese Funktion erkennt sogar Flotzinger an! — „verbessert“ wurde; beachtet man diese klare Aussage des Anonymus, und die Wirklichkeit, dann wird man es als eher bemerkenswert ansehen, wenn überhaupt noch Reste von Leonins Schaffen — und das ist doch wohl *facere?* — erhalten sind, daß also wahrscheinlich noch Leoninische *clausulae* gesammelt werden, wenn schon nicht mehr innerhalb der aktuellen Organa, so doch wenigstens in den anschließenden Sammlungen; es ist beim besten Willen nicht zu verstehen, warum Flotzinger die nun wirklich eindeutigen Aussagen des Anonymus 4 nicht wahrhaben will, offenbar nur, um einen von ihm neu entdeckten absoluten *Paradigmenwechsel* behaupten zu können: Wenn die Aussage des Anonymus genau die Meinung der professionellen Zeitgenossen war, und das muß sie ja sein, kann nicht daran gezweifelt werden, daß man eine ursprüngliche Sammlung von Leonin als Grundlage aller folgenden Sammlungen angesehen hat; daß Flotzinger der Zeit Leonins verständnismäßig näher stehen könnte als er dies zeitlich tut, wird aus seinen Ausführungen jedenfalls nicht klar.

Wenn man also unbedingt eine ganz, ganz grundsätzliche Verschiedenheit, etwas ganz, ganz Neues in der mittelalterlichen Musik des 13. Jh. im Umkreis der Pariser Mehrstimmigkeit sehen will, eignet sich der Gegensatz zwischen Improvisation und Komposition dazu gerade nicht, nicht nur wegen musikhistorischer Irrelevanz, sondern vor allem deshalb, weil schließlich nur notierte und damit komponierte Musik erhalten ist; was weiß Flotzinger überhaupt von Improvisation in der Musik der Liturgie seit dem 10. Jh., ja schon vor der Notierung?

Die Erfindung rhythmisch (zunächst einigermaßen) klarer *materialer* Zeichen dürfte an Neuem ausreichend wichtig sein, um nicht durch Anwendung modisch beliebter Vorstellungen in der eigentlichen musikhistorischen Bedeutung verwischt zu werden: Flotzingers Ausführungen sind auch hier unhaltbar, haben keine Stütze in den von ihm herangezogenen Quellen; warum kann man eigentlich nicht bei den Quellen bleiben, sondern muß der Musikgeschichte immer irgendwelche ganz neuartig scheinende — allmählich ist die *oral tradition* Dogmatik nun auch etwas in die Jahre gekommen — Vorstellungen überstülpen? Insbesondere darf man dankbar dafür sein, Leonin nicht als musikalisch schizophren bewerten zu müssen, wenn er mehrere völlig verschiedene Arten von identischer Notation gekannt haben muß, folgt man Flotzingers ausdrucksvoll formulierten Kernsätzen.

Immerhin muß man dankbar sein, daß Flotzinger nicht noch die bekannte „erste“ Motette, *Stirps Jesse* angeführt hat, was hätte er zu deren recht verschiedenen Fassungen nicht alles hinsichtlich einer strikten „Unverbindlichkeit“ nur scheinbar verbindlich erscheinender Notation so sagen können — was man sagen kann, ist allerdings, daß die Zeit sich sehr wohl bewußt darüber war, daß im Gegensatz zur liturgischen Einstimmigkeit der neu „hinzu“komponierten Mehrstimmigkeit keine vergleichbare Verbindlichkeit zukam, d. h. daß die Mehrstimmigkeit in der Liturgie viel mehr der musikalischen Mode unterworfen war als der, durch Gregors Name bestimmte Choral — den recht rigoros zu verändern übrigens auch möglich war, vor allem im Namen einer absolut verstandenen musiktheo-

retisch begründeten Richtigkeit, z. B. der Ausmerzung von *b/h* im Zisterzienserchoral: Nur, auch da war man sich, historisch natürlich nicht korrekt, ganz bewußt, die eigentlich gemeinte Urform hergestellt zu haben — und das Mittelalter kannte die Urform eines musikalischen Textes nicht? Nein, das kannte das Mittelalter ganz trivial; daß dies bei mehrstimmigen Texten nicht der Fall gewesen sein soll, verlangt, wie angesprochen, eine erhebliche Schizophrenie hinsichtlich der mittelalterlichen Sichtweise von musikalischer Notation: Daß die zahlreichen Varianten der liturgischen Mehrstimmigkeit einen anderen Grund als irgendwelche vage *oral tradition* Vorschriften haben, sollte man wenigstens als Möglichkeit beachten, denn die betreffenden Vorschriften sind ein klassischer Fall von Anachronismus. Genau wie man neuere einstimmige Zusätze zur Liturgie der Zeit entsprechend aufgeben bzw. ersetzen konnte, so ist das auch mit der liturgischen Mehrstimmigkeit: Das wußte jeder, daß diese kein Teil der Liturgie im Sinne des Gregorianischen Chorals war, da brauchte man nicht einmal die satirischen Ausführungen von Johannes von Salisbury und anderen zur Kenntnis nehmen: Leonin ist auch für Anonymus 4 nicht gleichwertig mit Gregor d. Gr., selbst wenn Perotinus den Zusatz *Magnus* bekommt, was ja nicht notwendig auf einer Opposition zu einem *Perotinus parvus* stehen muß: Wie die Quellen zeigen, konnte man — und genau das tut ja auch Perotin mit der Vorgabe von Leonin — bei der liturgischen Mehrstimmigkeit leicht verändern, nach Zeitgeschmack und liturgischem „Tages“bedarf, was beim Choral nicht möglich war — es werden doch nicht immer nur die identischen Tropen gesungen, die einmal erfunden waren, es werden doch nicht durchgehend immer die gleichen Sequenzen vorgetragen; schon die Fülle der Überlieferung ist zu groß: Man sieht also, daß sich Flotzingers kritiklose Aneignung und Überstülpung, ungeachtet aller Widersprüche, von modernen Ideologemen auf die musikhistorische Wirklichkeit auch hier als Hinderungsgrund erweist, die Wirklichkeit von Varianten in liturgischer Mehrstimmigkeit zu verstehen: Daß hier nicht Gregors Werk vorlag, kann man als Wissen voraussetzen (vgl. u. Anm. 509, in den Hinweisen auf andere Bücher!); mit einer intuitiv vagen *Unverbindlichkeit* notierter musikalischer Form hat das nichts zu tun; man hat es zu tun mit einer ungeheuer produktiven Anwendung der Mehrstimmigkeit auf die Musik der Liturgie; einer Produktivität, die in sehr kurzer Zeit ältere Formen so veraltet erscheinen lassen mußte, wie dies — Flotzinger allerdings unbekannt — die Bewertung von Guidos Organum als *vile* in einem der Texte *ad organum faciendum* für das frühe Organum zeigt — das ist nicht mehr akzeptabel, das ist veraltet, musikalisch „obsolet“, genau wie im 18. Jh. ein geistl. Konzert von Schütz musikalisch, doch wohl nicht inhaltlich, „obsolet“ geworden war: Den Wert eines heiligen Bildes, wie in St. Vou, konnte erkennbar menschengemachte Musik ansatzweise vielleicht erst wieder im Werk von Palestrina erhalten, die *organa* haben dieses Stadium der liturgischen Wertung nie erreicht — sicher, Augustin, insbesondere aber nicht nur als Platoniker, hätte eine solche Eigenständigkeit von Musik in der Liturgie erzürnt, denn hiermit wird die Musik in der Liturgie nach musikalischen Kriterien bewertet, zugelassen oder, als veraltet, ausgeschieden; ein Widerspruch zur liturgischen Wertung von Musik liegt hier vor, doch nicht ein mangelhafter oder fehlender Werkbegriff in musikalischer Hinsicht — daß die Mehrstimmigkeit sehr schnell auch noch fähig wurde, die liturgische Funktionalität zu zerreißen, wird schon aus der Vielfalt der Klauselkompositionen sichtbar; die war nicht liturgisch bedingt, die ergibt sich aus der Freude am Komponieren; daß die notierte, liturgische Mehrstimmigkeit z. B. der *organa dupla* nicht so gemeint war, wie sie notiert war, erscheint auch deshalb als geradezu absonderliche Vorstellung, aber natürlich, die Auseinandersetzung mit Literatur zur Wertungsgeschichte gehört nicht zu dem von Flotzinger angemahnten *intellektuellen Diskurs*, vielleicht hat er da ja niveaumäßig auch recht: Die Unfruchtbarkeit der Erörterungen über das *Werk*, die *Komposition* und was noch an solchen übergeordneten, unklaren Abstrakta, wird doch mit jeder neuen Anwendung immer deutlicher, immerhin kann sie vor der Frage nach objektbezogenen, ernsthaften wissenschaftlichen Fragen schützen: Soll man wirklich annehmen, daß Tuotilos ausdrücklich als besonders schön qualifizierte Melodien dazu bestimmt waren, jede Ausführung in verschiedener Weise zu erscheinen? Daß sich Tuotilo als „Komponist am Instrument“ anders verhalten konnte und mußte als Machaut und dieser wieder als Bach, dürfte kaum eine Erkenntnis darstellen; daß man die Ergebnisse seines diesbezügliche Schaffens jedoch weniger als *Komposition* oder als *Werk* als seine anderen Schöpfungen bewerten sollte — bringt als Erörterungsgegenstand überhaupt keine Erkenntnis; Ekkehard IV war doch nicht dumm, wenn er von den *opera* der drei berühmten Mönche von St.

Gallen in der *ars musica* sprach, *Casus St. Galli*, 33, und damit Melodien meint? Konnte er nicht differenzieren, als er, ib., 34, von Tuotilo schrieb, daß dieser *versus et melodias facere praepotens* war? Hat Tuotilo nicht Tropen *singularis et agnoscibilis melodiae* komponiert, *quia per psalterium seu per rotham, qua potentior erat, neumata inventa dulciora sunt, ut apparet in „Hodie cantandus“* ..., ib., 46? Will jemand behaupten, daß *neumata inventa* etwa keine komponierten Melodien gewesen sein sollen, und was wollte damit an Erkenntnis erbracht werden, was leisten denn solche a priori Vorurteile zur Beurteilung der betreffenden, so gemeinten musikalischen Formen? Was soll da noch das Deliberieren darüber, ob Tuotilos Melodien *Werke* waren — aber sicher, Symphonien wie die von Beethoven waren sie nicht, aber komponierte Melodien genau wie *La paloma* von Yradier Olias (natürlich, um nicht „mißverstanden“ zu werden, von anderer Art): Sollte es da nicht Aufgabe sein, an den überlieferten Melodien nach Gründen für das Urteil von Ekkehard zu suchen?

Gefragt werden muß doch: Was notiert denn Musik auf Pergament geschrieben, zu einem *magnus liber* zusammengefaßt, ein transitorisches Nichts, in der Vorstellung des jeweiligen Notators? Das könnte ja sein bei skizzenhaften Überlieferungen, so wie Beethovens Skizzenhefte — nur, hat Flotzinger solche aus dem Mittelalter gefunden?

Aber, Flotzinger hat noch eine weitere Stelle dafür gefunden, daß *große Freiheit des Ausführenden aufgrund seiner Erfahrung und eigenen Einsicht* bestanden hätte, nämlich in den *organum purum* Partien, ib., S. 117, die mit Aussagen über modalrhythmische Partien zu verbinden, allerdings methodisch und logisch unzulässig sein dürfte; andererseits: Wie kann das sein, wenn doch die im *Magnus liber* enthaltenen Stücke, die nach Flotzinger nicht von Leonin stammen dürfen, womit er den Anonymus der Lüge zeihet, gar keine Stücke waren, wie kann dann von einer *großen Freiheit des Ausführenden* gesprochen werden, wenn damit klar nur der Rhythmus gemeint ist — also, die Melik wird hier auch von Flotzinger als fest gegeben und auszuführen verstanden?

Nun, man muß nicht in die Gänge großen Denkens eindringen wollen, man kann aber fragen, wo Anonymus 4 das denn nun sagt, Flotzinger verweist auf ed. Reckow, S. 86, 13 (etwas inadäquat angeschlossen, weil es vorher um mögliche Ambitus geht): *In puro autem organo multiplici via et modo longae et breves cognoscuntur. Uno modo sic: omnis punctus primus, sive fuerit concordans ... sive non, aut erit longa parva vel longa tarda vel media, et hoc in quacumque ligatura, sive fuerit duum vel trium etc.* Der Anonymus sagt kein Wort von der von Flotzinger bemerkten *großen Freiheit des Ausführenden*, er sagt nur, daß es verschiedene Arten des Erkennens von *longa vel brevis* gäbe, er sagt nicht, daß die rhythmische Interpretation beliebig wäre. Daß er mit dem Versuch einer strikten Anwendung der Elemente, es sei wiederholt, der Elemente der Modalrhythmik auf den *organum purum* Satz nicht notwendig der historischen Wirklichkeit folgen muß, ist nicht unwahrscheinlich; hier geht es aber nur darum, was er sagt: Jeder erste Ton ist lang, ob sehr lang, kürzer oder nur lang, gleichgültig, ob mit Ligatur oder nicht begonnen wird, gleichgültig, ob Konsonanz oder Dissonanz vorliegt. Das ist eine genaue Regel, keineswegs der *großen Freiheit* unterworfen. Auch die folgende Regel *Item omnis punctus paenultimus ante longam pausationem sicut in fine puncti vel clausulae est longus*. Auch die folgenden, sicher nicht immer ganz klaren und vor allem leicht verifizierbaren Regeln sind als Regeln gemeint, nicht als Vorschläge einer Nutzung der *großen Freiheit*, z. B. die Aussage zu den *currentes*: *Item currentes cum antecedente ut in Viderunt undecim punctorum habent quendam modum extraneum ab aliis: non curant, utrum concordant vel non, sed aequaliter pro posse et velociter descendunt; ...*, ed. Reckow, S. 87, 12: Das sind klar als Regeln gemeinte, als Vorschriften verstandene Interpretationen — wobei doch von Interesse ist, daß gerade hier, wie beim Ambitus, zwischen den Fähigkeiten der *vox humana* und der von *instrumenta* unterschieden wird: Ein Einfluß instrumentaler, weltlicher Musik auf den Organumstil ist also sogar außerhalb der *copulae clausulaeque* nicht von vornherein auszuschließen.

Das aber interessiert hier alles nicht, von Interesse ist nur, daß der Anonymus von der von Flotzinger erfundenen *großen Freiheit* kein Wort sagt — er versucht, sicher etwas anachronistisch, klare Angaben für die rhythmische Ausführung klar nicht modalrhythmischer Partien der *organa* zu bestimmen. Daß er dabei mit den Elementen der rationalen Rhythmustheorie arbeitet, *longa brevisque*, ist von seiner Zeit zu erwarten, wie auch daß er feste Regeln für das Erkennen der einzelnen Werte voraussetzt; gerade diese Einstellung zeigt aber, daß die Deutung der Textstelle durch Flotzinger

St. Galli, 47, ed. Haefele: ... *exemplato antiphonario. In quo usque hodie, in cantu si quid dissentitur, quasi in speculo error eiusmodi universus corrigitur. In ipso quoque primus ille litteras alphabeti significativas notulis, quibus visum est, aut sursum aut iusum, aut ante aut retro assignari excogitavit.* Ging es da also lediglich um Probleme des Textes? Dazu hätte man Neumen ja wohl nicht benötigt; und daß es diese darin gab, erfährt man aus der Formulierung, daß Romanus die *litteras significativas notulis ... adsignari excogitavit* (hinzugesetzt werden die Romanus Buchstaben!); wie auch Hucbald sieht Ekkehard natürlich in den Neumen *notulae*, was sollte er sonst darin sehen, etwa eine *akzessorische Modifikation des bestehenden Informationssystems*? Ja, nur, was war dann das *bestehende Informationssystem*? Die Gradualbücher des *Sextuplex Repertoires*? Was kann man daraus für den *cantus* erfahren? Daß die *Romanus*-Buchstaben in reine Texthss. gesetzt worden seien, so als Angaben zur Stimmbewegung beim Lesen der Gliederung? Der relative Anschluß *quibus visum est* bezieht sich natürlich auf *litteras*; wobei eine endgültige Entscheidung darüber, ob mit *ante/retro* nur die graphische Stellung gemeint ist, sicher nicht ganz einfach ist.

Ja, was hat sich denn der gute Hartker gedacht, wenn er sich der geradezu aberwitzigen Mühe-waltung unterzieht, als *reclusus* keine *melodischen Notate* zu schreiben, sondern *akzessorische Modifikationen*⁴⁷⁹; ausgerechnet für die Antiphonen mit ihren verschiedenen Tonfolgen, ausgerechnet für die *responsoria proluxa*; der müßte ja schön dumm gewesen sein, dann auch

auch hier mit dem von Anonymus Gesagten nicht in Zusammenhang steht.

Sicher, der Anonymus kennt für ein von ihm angeführtes Merkmal keine Regeln: Er spricht von — dem Schema entsprechend natürlich drei — verschiedenen Werten der *longa*; nur auch da sagt er nichts von freier Ausführung, er definiert das Gemeinte nicht.

Wenn er, wie Flotzinger bemerkt hat, *ib.*, ed. Reckow, S. 44, 16 bemerkt: *Sunt quaedam aliae longae et significant longitudinem temporum secundum maius et minus, prout in libris puri organi plenius invenitur*, so ist damit kaum gesagt, daß dies eine *Einhaltung von jeweils gewählten Prinzipien* bei der Ausführung des *organum purum* bedeuten könne, ein *gewisses maius et minus der Notenzängen* — gesprochen wird allein von *longae* — muß *rationaler Proportionierung* nicht entbehren haben, denn *maius et minus* ist doch nicht notwendig ein Hinweis auf Irrationalität, sondern nur darauf, daß es kürzere und längere *longae* gibt, also verschiedene „lange“ Dauern, was kaum überraschen kann; von der *großen Freiheit des Ausführenden* sagt der Anonymus also kein Wort, er kann davon gar nicht sprechen, weil für ihn der Rhythmus der Mehrstimmigkeit fest steht, nur eben nicht immer leicht erkennbar ist, aus der Notation: Aus den Worten des Anonymus finden Flotzingers Vorstellungen über Ausführungsfreiheiten keine Unterstützung.

Warum ein neuartig erfundenes *genus antiquissimum* von Flotzinger ausgerechnet als *heillos veraltet* qualifiziert werden muß, *ib.*, S. 117, ist auch nicht erfindlich: An keiner Stelle des von Reckow im Index nachgewiesenen Gebrauchs des Wortes *antiquus*, *-a*, *-um* beim Anonymus findet sich ein abwertendes Urteil, es wird auch nichts über *vormodale Verhältnisse* gesagt, sondern wesentlich über Entwicklungen der Notation zu höherer Klarheit hinsichtlich der Bezeichnung rhythmischer Sachverhalte gesprochen; auch hier sollte man zum Verständnis der Situation des *musikalischen Denkens* der Zeit den Text doch ernst nehmen: Klar wird aus den Ausführungen von Flotzinger nur, daß die Formulierung des 4. Anonymus, daß Leonin *fecit magnum librum organi de gradali et antifonario pro servitio Divino multiplicando* nicht zu bezweifeln ist, daß also Leonin eine, im jeweiligen Rahmen der Anwendung überhaupt von Mehrstimmigkeit mögliche, Sammlung von *organa* komponiert hat, die dem Graduale und Antiphonar hinsichtlich liturgischer Funktion und Vollständigkeit genau entsprechen.

⁴⁷⁹Und der, wie zu erwarten, ebenfalls von Stenzl zitierte Leo Treitler, der die Neumen *rundweg „language-pedagogy“* nannte, hat einmal keine Ahnung vom Ursprung des Bezeichneten und der Zeichen der melischen Neumen, wenn er die Satzzeichen wegen gelegentlicher graphischer Gleichheit einfach als Neumen ausgibt, zum anderen hat er Aurelian wie auch andere wesentliche Quellen gleich gar nicht gelesen, der ja wohl mit den entsprechenden Ausdrücken Melodien beschreibt, die heute

noch Bilder zu zeichnen, in denen Gregor die Neumen selbst diktiert. Was kann dem nur eingefallen sein, ja, was müssen diejenigen Mönche an überflüssiger Freizeit gehabt haben, die so umfangreiche, vollständige *Notate* von letztlich überflüssigen *akzessorischen Modifikationen* notiert haben, kostbaren Platz vergeudet, denn ohne Neumen hätte man viel, viel weniger kostbares Pergament benötigt. Oder meint das Zitat nur, daß man die adiastematischen Neumen, die dann ja diastematisch wurden, nur nutzen konnte, wenn man, wenigstens weitgehend, die Melodieform beherrschte; nun, das dürfte keiner so tiefen Formulierung bedürfen, das ist bekannt, das sagt schon Hucbald, der jedoch die Neumenschrift als, von griechischer Sicht her, unvollkommene Notenschrift, Schrift von Musik qualifiziert; aber, dieser einfache Sachverhalt kann ja wohl nicht gemeint sein; die Unvollkommenheit der adiastematischen Schrift, die aber dennoch dezidiert als *melodisches Notat* genutzt worden ist — irgendwas muß diese Notation ja doch ausgesagt haben?

Und wenn man einmal heute die unter diesem Gesichtspunkt höherer Erkenntnis und vor allem höherer Formulierungskunst — *kein melodisches Notat*, das klingt doch wirklich erhebbend — eigentlich absurde Notierung des *Graduale triplex* betrachtet: Wieviel Information erhält man, gerade nicht nur aus den Noten, die schließlich, wie bereits festgestellt, direkt aus den adiastematischen Neumen entstanden sind, glücklicherweise, denn die Notationsidee von Hucbald wäre weniger gut lesbar gewesen, nein, direkt aus den beiden adiastematischen *Notaten* der *akzessorischen Modifikation*. Man versteht, warum Stenzl so etwas zitiert, wirklich erhebende Wörter. Nur, was sagt das eigentlich? daß die Neumen keine melodischen Angaben machen, Zeichen, die die Stimmbewegung, die relative Lage von Tönen jeweils in den betreffenden Gruppen angeben, nichts Melodisches bezeichnen? Das wäre wirklich eine ungeheuerliche Erkenntnis, die den Definitionen der melischen Grundzeichen schon der grammatischen Tradition diametral widerspricht. Was geben diese Zeichen denn eigentlich an, die Sprechmelodik? Dann muß Stenzl ja eine singende Aussprache gewöhnt sein, die jedenfalls in deutscher oder italienischer Sprache nicht zu beobachten, d. h. zu hören ist, klar geordnete Tonfolgen, die sich zu Antiphonmelodien „bilden“ können, sind kein spezifisch melodisches Bezeichnetes? Und Stenzl scheint wie seine Vorgaben zu übersehen, daß die rhythmischen Zusatzzeichen einiger Neumenschriften nicht Zusatzzeichen für die Länge von Silben sind, nein,

genauso faßbar sind, und schließlich muß man da doch auch fragen: Hartker weiht dem Hlg. Gallus ausgerechnet ein sorgfältigst, unter, es sei wiederholt höchster Mühseeligkeit geschriebenes Buch, das nur *rundweg „language-pedagogy“* sein soll? Mit den vielen rein melischen Zeichen? Die Selbstverständlichkeit der Verfügbarkeit rationaler Liniennotation scheint hier für gewisse anachronistische Befangenheiten verantwortlich zu sein: Ist denn nicht zu erkennen, welche Abstraktion auch und gerade die adiastematische Notation leistet; Melodien auf ihre Elemente zu analysieren, und die sind nun einmal Töne, ausweislich der historischen Relation von Neumenschrift und theoretischer Rationalisierungsleistung sind die Neumenerfinder z. B. der Schrift von St. Gallen unabhängig auf diese Erkenntnis gestoßen, daß Musik aus Tönen besteht, genau wie Sprache aus Phonemen (zu ganz andersartigen Vorstellungen von M. Haas vgl. o. 1.7.2 auf Seite 257); das ist eine Erkenntnis, auch das ist kein Wahn. Ablaufende Melodie wird auf elementare Tonfolgen abstrahiert, die adiastematische Neumenschrift leistet genau diese wesentliche Abstraktion so vollständig, daß ihre Rationalisierung keine graphisch wesentliche Veränderung des Zeichenmaterials bedingt hat. Die Neumenschrift hat von Anfang an die Leistung vollbracht, natürlich mit der Hilfe antiker Vorgabe, Musik als Gestalt zu repräsentieren, als Gestalt, die aus kleinsten Elementen besteht, die man dann z. B. auch für sich mit metrischen Zeichen versehen kann; jedes einzelne Element — also, daß der Choral Musik ist, beweist gerade die Abstraktionsleistung schon der adiastematischen Notation; auch die sog. *Zierneumen* haben als Bezeichnetes wohl auch strukturell, gestaltmäßig repräsentierte Merkmale; es wird doch nicht Klang an sich graphisch wiedergegeben, wie sollte das auch funktionieren?

das sind sie nicht! Was denn? sie kennzeichnen klar die Länge der betreffenden Töne, doch nicht der Sprachklänge, lang ist z. B. der Schlußton und der Anfangston der genannten Neume auf *Christi sui* in dem genannten Introitus, es sei wiederholt: Lang ist der Schluß- und der Anfangston, was denn eigentlich sonst, d. h. die anderen Töne der Neume sind kurz, also einzelne Töne, es wird doch nicht eine *akzessorische Modifikation* rhythmisch so klar gekennzeichnet — daß das Zeichensystem noch nicht der später erreichten Rationalität z. B. Guidos entspricht, ist doch wohl kein Grund für eine derart schwülstige Aberkennung des eigentlichen Bezeichneten der Neumenschrift, nämlich melische Voränge und, eventuell, in nur einigen Schriften, auch die Rhythmik elementar in den einzelnen melischen Bestandteilen anzugeben; und, auch das sei wiederholt, ist die dann erreichte rationale Linienschrift nicht etwa ein direkter Abkömmling der adiastematischen Schrift? Oder ist auch die Linienschrift Guidos kein *melodisches Notat*? Nun, das mag ja sein, mit musikhistorischer Wirklichkeit hat das jedenfalls zu wenig zu tun, um ernstgenommen zu werden; Stenzl erweist mit seiner Zitierung ausgerechnet solcher Formulierungen klar seine Zugehörigkeit zur Gruppe der wirklich fortschrittlichen, die Niederungen der Sachkenntnis möglichst weit unter sich lassenden Denker über mittelalterliche Musik — ach, Pardon, der Choral war ja gar keine Musik, das konnte Augustin nur noch nicht gewußt haben, der hatte ja alle diese tiefen oder hohen Erkenntnisse noch gar nicht gelesen, wie auch Isidor, wenn er, wie andere, von den Aufgaben des *cantor* speziell gegenüber dem *lector* spricht — oder war auch diese Aufgabenteilung chimärischer Unfug der betreffenden Autoren? Und wie seltsam ist das doch: Wie konnte dann nur aus diesem *Idiom* eine praktische Musiktheorie entwickelt werden, genau wie aus der, wie auch immer so definiert, nichtmusikalischen Neumenschrift so ohne weiteres die moderne Linienschrift werden konnte, so entwickelt sich eine Musiktheorie, die diesen Namen ja wohl verdient, weil sie Musik theoretisch betrachtet und auch regelt, aus dem, was eigentlich gar keine Musik sein kann. Was hat sich nur Hucbald gedacht, als er so einfache, also doch wohl gar nicht als Musik zu verstehende Antiphonen wie *Missus est Gabriel* zur Demonstration von musikalischen Elementen anführt, und nach diesem, so jedenfalls muß man die neuen Erkenntnisse zu konkretisieren versuchen, Fehler nicht auf andere Wege kommt, sondern noch viele andere Antiphonen als Beispiele für nun wirklich nur als musikalisch zu bezeichnende Sachverhalte anführt; nun, man muß ihm zugute halten, daß er weder die Erkenntnisse von Haas, Walter oder Stenzl kennen konnte, da sind solche Fehler vielleicht doch noch, wenn auch nicht verzeihbar, so doch verständlich.

Es könnte natürlich auch sein, daß Hucbald doch nicht so unrecht hat: Nach seiner Terminologie bestehen die *melodiae* aus den speziellen Tönen (ed. Chartier, S. 152, 5), die für die Musik *apti* sind, und aus denen die Masse der *cantilenae* besteht; also muß er wohl Antiphonmelodien als Melodien empfunden haben, vielleicht weil er einen falschen Melodiebegriff hatte? Immerhin, er bezeichnet die Intonationsformel (im Westen ohne die dieser Bezeichnung immanente Funktion) des *autentus protus* als *melodia*; da ist ja kein Text dabei, nur, wer würde die nicht als *Melodie* auch heute noch bezeichnen? Wenn er diese Bezeichnung wiederholt, ib., S. 182, 5, nun für die *melodia autentii triti*, wo nach ihm ein *tetrachordum coniunctum* auftritt, dann könnte man der Meinung sein, daß die einfache Tonleiter *Gabcd* eben eine *melodia* war, was Antiphonmelodien größerer Komplexität nicht zukommen darf? Allerdings führt er dann doch gleichwertig eine *antiphona* an, nämlich *Ecce iam veniet*, wo auf *plenitudo* im Gegensatz zum vorangehenden Melodieabschnitt ebenfalls ein *b molle* — in späterer Terminologie! — auftritt: Und tatsächlich, da findet man doch die Tonfolge *F a ca cd c c b aG a G F*; anzunehmen ist also, daß ursprünglich wenigstens die Liqueszenz *ca* auf

Ecce jam venit ein *h* aufwies; nur kann, ja darf man eine solche Tonfolge nicht als *Melodie* bezeichnen? aus dem Sprachklang jedenfalls ist ihr Verlauf ebensowenig abzuleiten wie der der Ant. *Nigra sum* bzw. *Pulchra es* oder sogar *Salva nos Christe*; wie sollte man Hucbalds Terminologie also mit dem Verständnis von Stenzl harmonisieren? Vielleicht so, daß Hucbald als *melodia* eben doch nur die mit „sinnlosen“ Silben bestückten Intonationsformeln kennt (bzw. kennen darf; Stenzl geht auf solche Nebensächlichkeiten natürlich nicht ein), wie man auch ib., S. 190, 17, sehen kann. Das wäre doch die Lösung: Hucbald kommt gar nicht auf die Idee, die Melodien von Antiphonen als Melodien aufzufassen — ja, wenn da nicht die Formulierung, ib., S.194, 1, wäre: *Nunc ad notas musicas, quae unicuique cordarum appositae sunt, non minimum studiosis melodiae conferunt fructum, ordo vertatur. ...* Ja, und diese *notae musicae* sollen dann dazu dienen, die Melodien des Chorals, undifferenziert, obwohl nach Stenzl und Gewährsmännern zumindest in den Antiphonen doch gar keinen „Melodien“ vorliegen können oder dürfen, exakt zu notieren? Und in diesem Zusammenhang spricht er ganz undifferenziert die Melodien, auf die die antike Notation, zusätzlich, angewandt werden soll, also die des Chorals als *melodiae* an, welcher geistige Lapsus bzw. Verstoß an dem Haaschen noch gar nicht erreichten *Geist der Musik*? Was hat Hucbald sich denn da nur gedacht? Nun, Hucbald wird sich gedacht haben, wie man das ohne die neuesten Erkenntnisse z. B. in Anwesenheit an bzw. bei einem Officium eben so naiv automatisch tut: Der Chorgesang der Antiphonen ist Musik, ist Melodie, ja gelegentlich prägen sich solche Melodien geradezu als „Ohrwürmer“ ein — der Ausdruck sei der Klarheit der Darstellung des Gemeinten wegen verziehen: Es gibt da Melodien, die als solche, übrigens bei völligem Vergessen des Textes (den man selbst bei den syllabischen Antiphonen nicht immer besonders klar versteht bzw. verstehen kann, so ist das eben mal mit der Verbindung von Musik und Text), sich so einprägen, daß man sie als Melodien, als in sich sinnvolle Tonfolgen, als Melodiegestalten in der *memoria* behält. Also genau diesen Eindruck muß auch Hucbald gehabt haben, wenn er einmal bemerkt hat, daß auch und gerade die Melodien von Antiphonen aus eben den Tönen bestehen, die die antike Definition der Melik als Elemente, jawohl, als Elemente der Musik qualifiziert hat, daß auch diese Melodien Tonfolgen darstellen, die bestimmten Strukturgesetzen, z. B. der Tonalität gehorchen — also autonom musikalische Gebilde darstellen; ist das ein Irrtum, dem auch Verf. in *Musik und Grammatik* aufgesessen ist?

Nun, hat Stenzl natürlich noch weitere gewichtige Gründe, das Bezeichnete der Neumenschrift als Unmusik zu bewerten, nämlich die Aussagen von M. Haas, die wiegen schwer, das ist klar, wie schon die wenigen in diesem Beitrag angesprochenen Beispiele zeigen können. Warum also ist nach M. Haas die Neumenschrift keine Schrift, die musikalische Gestaltungen, also Melodien als Bezeichnetes hat — die fehlende Rationalität? Ja, die bemängelt auch Hucbald, nur, der hatte die antike Notation dann verstanden, Aurelian, wesentlich näher der Zeit der Erfindung der Neumenschrift, hatte dieses Wissen noch nicht, er konnte die von ihm gemeinten Melodiegestalten zwar denken oder wohl auch singen, aus der *memoria*, eventuell mit Hilfe der Neumen, nur eben nicht rational im Hucbaldschen Sinne — und nur, wer sich mit Choral nicht beschäftigt, wird nicht einsehen, welche großen Erkenntnisse für die musikalische Form des Chorals als Gemeintes die Hinzufügungen des *Graduale Triplex* haben.

Also es gibt Zeichen, graphische, die haben ein bestimmtes Bezeichnetes, nämlich, zunächst in den rein melischen Notationen, melische Abläufe über oder in jeweiligen Silben bzw., in Melismen, eben Quasisilben (wie sie Jammers definiert⁴⁸⁰) ysenanzugeben; und es ist doch

⁴⁸⁰Ganz einfach ist das: Die großen Melismen, die wohl auch J. Stenzl nicht als Emanationen des

nicht ganz wertlos, zu erfahren, daß über der Silbe *Lavabo* in der gleichbeginnenden *Communio* ein *kurzer torculus* steht, nach einem tieferen Einzelton und im Rahmen eines darauf folgenden leicht beweglich gemachten Rezitativs; ja, wer wollte das aus dem Text erfahren, wo schon die große Erkenntnis von M. Haas lautet, daß bestimmte Wendungen natürlich nicht etwa das *Wesen* haben, in dieser Weise den ersten Akzent zur Gestaltung eines typischen Initium zu nutzen (nein, so kompliziert sagt das Haas nicht, vgl. o. 7.6.2 auf Seite 685; man möchte aber doch seine so wertvollen Anregungen, wenn möglich, präzisieren): Nein, das *Wesen* der Tonfolge *FaG* ist sicher nicht die, den ersten initialen Akzent zu kennzeichnen; im Int. *Miserere* tritt die vergleichbare Wendung, *ced* doch tatsächlich innerhalb eines Rezitativs auf, und dann nicht einmal auf Akzent — also so textgezeugt kann auch für den Gewährsmann von Stenzl die Choralmelodik nicht sein, zumal er ja explizit von einer Tonfolge spricht, die ein bestimmtes *Wesen* nicht haben sollen — als Tonfolge ist sie aber eine melodische Gestalt, also etwas Melodisches. Merkwürdig, solche Widersprüche.

Aber man kann ja weiterfragen: Ist also das Bezeichnete der adiaSTEMatischen Neumenschriften die melische Bewegung, d. h. in den Schriften nach der PaläoFRÄNKISCHEN ganz klar, die Anzahl und relative tonräumliche Stellung von aufeinander folgenden Tönen, jeweils in silbischen Einheiten, dann kann man natürlich nachweisen — wenn man Erbe der entsprechenden Früchte rationalen Denkens ist, und das sind alle Nutzer der Linienschrift, selbst wenn ihnen selbst rationales Denken eher suspekt erscheinen muß —, wie Hucbald, daß dieses Bezeichnete gegenüber dem, was man als Bezeichnetes definieren kann, unzulänglich ist; ja, aber sicher kann man das, man konnte z. B. wie Leibniz mit Grenzwerten rechnen, daß dies eine richtige Annahme war, konnte man erst später erkennen, d. h. das von Leibniz verwandte Integralzeichen war nicht (ausreichend) rational erklärt. Genauso kann man sich das mit der adiaSTEMatischen Neumenschrift klar machen, wenn man das denn will: Bezeichnet wird an melodischen Vorgängen genau das, was man bezeichnen konnte, was nämlich als Bezeichnetes von spezifisch melischen Zeichen vorlag: Melische Bewegung über silbischen Einheiten; darauf hat Verf. nun schon öfter hingewiesen, mit so eindrucksvollen Formulierungen wie *akzessorische Modifikation* kann diese Strukturbeschreibung der Sachverhalte allerdings nicht mithalten.

Nun, daß das Bezeichnete, und damit trivialerweise, die Zeichen, unzulänglich sind, bemerkt man, wie dies Hucbald belegt, in dem Moment, in dem man, z. B., das antike System verstanden hat. Nur, was heißt hier eigentlich *unzulänglich*? Ja, richtig, da muß doch noch etwas sein, was den Maßstab angibt, nach dem die antike Notation diese Unzulänglichkeit beseitigt; nun, das ist, wie von Verf. auch schon mehrfach erläutert — es ist wirklich arg schwer, solche Relationen zu verstehen, wie sie z. B. E. Koschmieder angewandt hat, kein deutscher Musikwissenschaftler —, das Gemeinte, feiner formuliert *Intentum*. Und was ist das Ge-

Sprachklangs bezeichnen will — die notwendigen Erörterungen, was denn nun eigentlich von der Textstruktur in Musik übersetzt wird oder werden kann, erspart er sich, wohl weil es sich ja gar nicht um Musik handeln kann bzw. darf —, lassen sich ziemlich leicht — durch die Vorarbeit derer, die die Neumenschrift erfunden haben! — schon rein visuell in Gruppen von Neumen zerlegen; diese einzelnen Gruppen kann man mit Recht als *Quasisilben* bezeichnen. Die byzantinische Notation macht diese *Quasinatur* explizit; Verf. hat darüber in Bezug auf vergleichbare „Notation“ in spätbabylonischen Texten berichtet, da allerdings nur als Text, ohne musikalische *notae*; für Betrachter mittelbyzantinischer Notenhss. ist das eine Trivialität: Die „Sprache“, nämlich „sinnlose“ Silben treten da auf, in der Formulierung von Walter, als Zusätze zu den musikalischen Gestalten, den Melismen, ganz einfach wird hier der Text zu einer ansatzweisen „Vornotation“ bzw. als Hinweis benutzt, weil es eben keine *notulae* gab.

meinte in Bezug auf die Neumenschrift: Das sind ganz einfach die Melodiegestalten, nichts anderes, Hucbald hat bemerkt, daß man die grundsätzlich besser durch Zeichen wiedergeben, aufbewahren und dann auch korrekt absingen kann, wenn man rational denkt, d. h. hier speziell die antik erreichte Rationalität anwendet; ja, sicher rationales Denken kann zu sogar wesentlichen Ergebnissen führen, z. B. zu einer Notation von Musik, die deren raumanaloge Strukturen — die Translationsinvarianz von melodischen Gestalten, um nur ein wesentliches Merkmal zu nennen — graphischen Ausdruck verleiht, und damit den autonom musikalischen Mustern analoge, für die geistige Repräsentation melischer Vorgänge offensichtlich adäquate Zeichen erfindet, die *virga* als Abbildung einer melischen Bewegung nach oben, dann eines in Bezug auf den vorausgehenden und auch folgenden Kontext hohen Tones. Inwieweit melische Muster wie das durch einen *torculus* Bezeichnete (in diskreten Tonhöhen ausgeführt) keine autonomen musikalischen Vorgänge sein können oder dürfen, ist übrigens schwer einzusehen, weil entsprechende Erscheinungen ja wohl nur in Musik stattfinden; der — nach der brauchbaren Theorie von Aristoxenus zudem kontinuierliche — melodische Verlauf des griechischen Sprachklangs ist, wie Stenzl sicher geläufig, wenn offenbar auch nicht als Problem, nicht einfach auf die lateinische Aussprache, ob Wortakzent oder Satzmelodie, zumal der gebildeten Franken des 9. Jh. übertragbar. Doch, hier liegen Probleme vor. Also kann festgestellt werden: Die Unvollkommenheit der Neumenschrift in ihrer adiastematischen, ersten Phase — welches Glück, daß die *magistri cantus* an Weiterentwicklung gedacht haben und diese auch zielstrebig verfolgten, wenn sie Stenzl gehorcht hätten, hätten wir auch heute keine bessere Notation! — ist eine Unvollkommenheit des Bezeichneten, Richtung und Tonzahl, nicht Ausmaß. Das Gemeinte ist immer gleich und von der Notation natürlich unabhängig, die einfache Verquickung von Bezeichnetem und Gemeintem mag zu vagen Assoziationen den guten Nährboden liefern, sie ist methodisch untragbar; also der Schluß von der Art der Zeichen und ihres Bezeichneten auf die Natur der gemeinten Melodiegestalten wäre eine Absurdität, was natürlich niemand daran hindern kann, dieser Absurdität zu fröhnen.

Nun führt Stenzl als sozusagen letzten und gewichtigsten Beweis seiner Vorstellung, daß die von ihm allerdings überhaupt nicht diskutierte, geschweige denn verstandene westliche Neumenschrift mit Musik eigentlich nichts zu tun hat, bedeutende Behauptungen von M. Haas an, dessen großartige eingehende und kundige Darlegungen zur westlichen Neumenschrift — man noch erwarten darf, nachdem er in seiner knappen Dissertation nicht einmal gesehen hat, daß man das mittelbyzantinische Fachwort *φωνή* weder als *Ton* im Sinne des *sonus* der westlichen Theorie, noch als *Intervall* wiedergeben kann; aber wozu solche kleinkleine Fragen? Deshalb, weil darin wesentliche Besonderheiten der westlichen Theorie und der westlichen Neumenschrift erkennbar werden.

Hass stellt also fest, daß man, wenn man hinsichtlich Greg von *Gesang* spräche, beifügen müsse, daß (man ist doch dankbar, daß Stenzl, ib., S. 137, sich nach der modernen deutschen Orthographie richtet, ein Zeichen von Modernität und Aufgeschlossenheit), *das Neumensystem als Notationssystem des gregorianischen Gesangs noch keinen Begriff von Musik als abstrakter Manifestation des Geistes* habe, und darin dem entspreche, was es *verschriftlicht*. Wieder steht man erschüttert und beklommen vor den hohen Ansprüchen solcher Formulierungen, und weiß zunächst gar nicht, was man sagen soll, *Manifestation des Geistes*, ja, was könnte damit konkretisierbar gemeint sein⁴⁸¹ — meint M. Haas etwa, auch hier wieder

⁴⁸¹ Wenn damit gemeint sein sollte, daß die Philosophie Hegels oder Schellings zur Zeit von Theodulf und auch Augustin noch nicht bekannt war, dann wird damit nichts ausgesagt, es muß also etwas

extrem elliptisch aus der Größe nun seines geistigen Horizonts heraus seine Urteile über den Gregorianischen Choral als Nicht-Manifestation des Geistes abgebend, Augustins Bewertung des konkret tätigen Musikers im 1. Teil des 1. Buches von *De musica*? Nein, das kann doch wohl nicht der Fall sein, denn da spricht Augustin (natürlich) kein Wort zum Sänger der Liturgie — und daß er die *Lieder deiner Kirche* als *Manifestationen* eines Nichtgeistes ansehen würde, ist auch nicht so anzunehmen, schließlich ist ja schon im 6. Buch von *De musica* ein Hymnus von Ambrosius der Träger der sinnlichen Erscheinung, durch die *a corporeis ad incorporea transeamus*, VI, 2, 2: Und das dürfte doch kaum denkbar sein, wenn nicht in irgendeiner Weise in eben diesem Vers, *Deus creator omnium*, also letztlich wohl auch der Ordnung dieses Verses, eine *Manifestation des Geistes* zu vermuten sei — und, daß damit nicht auch die Melodie in gleicher Weise Zeugnis dieser von Haas so eindrucksvoll so bezeichneten *Manifestation des Geistes* sein dürfte oder könnte, wird durch das Buch von Boethius klar entschieden: Natürlich sind auch die melischen Strukturen schon in ihren elementaren Größen Ausdruck doch nicht einfach irgendeines rein Körperlichen, so etwas hätte Boethius ja kaum angeschaut; und wie sagt doch die *Musica Enchiriadis*: Da sind die aktuellen liturgischen Melodien, einschließlich der eine *lex naturalis* habenden Mehrstimmigkeit des *organum* doch *superficiis*, nämlich von etwas Höherem, das man dann als *Geistig* zu qualifizieren, kaum umhin kann; weil Haas natürlich das alles wahrscheinlich so gut weiß und kennt, muß er also etwas ganz Anderes meinen; nur was?

Und es geht ja, was die Neumen so bezeichnen und meinen, um den Gesang der Liturgie; nichts Abstraktes, aber doch wohl nicht etwas, das nicht geistiger Natur sein könne — der Ausdruck, den die Freude des *cor* im erklingenden Jubilus finden kann, der dann ja auch mit Neumen dargestellt wird, ist ja nicht etwa eine rein fleischliche oder körperliche Freude, das kann Augustin ja auf keinen Fall meinen.

Oder meint Haas etwa, daß zur Zeit Anfang des 9. Jh. die Rückverbindung zu Gregor noch nicht gegeben war, dem nach der bildlich geäußerten Vorstellung von Hartker der Hl. Geist die Neumen diktiert hat? Daß also genau das, was die Neumen notieren, sicher schon zur Zeit von Aurelian, wenigstens prinzipiell (d. h. ob schon vollständige Gradualbücher existierten, muß offenbleiben), der liturgische Gesang ist — den Choral als Melodie bezeichnen ja die Neumen, was denn sonst? —, der nun, noch nicht, mit dem Hl. Geist verbunden gewesen sein sollte. Also müßte, zumindest vor Hartker und dem zelotischen Diakon aus Rom, der die Gesangskünste der Franken so verunglimpft — das ist im Rahmen der Liturgie keine humoristische Angelegenheit! —, wenn man Haassens Erkenntnis zu verifizieren bzw. zu rationalisieren versucht, die Musik der Liturgie nicht als eine *Manifestation des Geistes* angesehen worden sein; eine erstaunliche Hypothese bzw. Behauptung, aber so formuliert Haas ja.

Das wäre noch zu untersuchen, denn daß die Verse *Gregorius Praesul*, die in der Literatur bereits mehrfach diskutiert wurden, bereits in Hss. der *Sextuplex* Gruppe auftreten, ist bekannt, ebenso sieht auch der zelotische Diakon in seiner *Vita Gregorii* diesen Papst bereits ziemlich eindeutig als Schöpfer der liturgischen Melodien — die dann nicht als *Manifestationen des Geistes* anzusehen, natürlich einige Schwierigkeit machen könnte oder würde. Also das kann Haas auch nicht meinen.

Oder meint er, daß der Choral immer und absolut funktional gedacht werden muß, Augustins Forderung, daß die Melodien nicht autonom erlebt werden dürfen? Nur, M. Haas sagt

viel Tiefer- oder auch Höherreichendes sein.

auch dazu kein Wort. Schließlich beweist das bedingungslose Postulat Augustins mehr als deutlich, daß diese Gefahr eines sich Verlierens des Geistes an die Schönheit der Kunst der liturgischen Melodien durchaus besteht, ja daß Augustin selbst dieser Gefahr erliegen konnte; dann aber handelt es sich bei dem Postulat nach liturgischer Funktionalität nicht einfach um eine Eigenschaft der Melodien, eben keine *Manifestationen des Geistes* — nur, welchen Geistes? — zu sein, sondern wesentlich um die Einstellung des individuell Hörenden. Die Musik der Liturgie kann also nach der Vorgabe Augustins sehr wohl autonom erlebt werden, diese Potenz kommt ihr geradezu als dauernde Gefahr unmittelbar zu.

Und wessen *Manifestation* sollten die Melodien eigentlich sein, wenn ihnen Geistigkeit, wie auch immer zu definieren, abgeht? Soll es sich um *Manifestationen des Körpers* handeln? Sicher, Musik erscheint körperlich, ist ja hörbar und sogar extrem vergänglich. Auch das gesprochene Wort der Verkündigung des Evangeliums ist dieser Körperlichkeit verpflichtet; was will M. Haas uns dann wohl mit seiner Formulierung sagen? Denn Augustin sagt ja auch, daß die Musik, ja er spricht ganz selbstverständlich von etwas, das nur mit dem modernen Wort *Musik* zu bezeichnen ist, durch göttliche Gabe Merkmale habe, die mit den Zuständen der Seele direkt verbunden seien; also kann die liturgische Musik doch nicht so ganz geistlos sein? Wieder wird deutlich, daß M. Haas mit wenigen, kühnen und tiefen Worten Perspektiven eröffnet, die vom einfachen Sachverhalt her gar nicht faßbar zu sein scheinen, weit in Dimensionen hineinreichen oder weisen, die der prosaische Sachverhalt so gar nicht wahrzunehmen erlaubt. Ja Aurelian zitiert sogar einen Ausdruck, den Nikomachus für die Entdeckung von Pythagoras verwandt hatte, für den Kompositionsvorgang, ed. Gushee, S. 105, 13, wo der Blinde, der so plötzlich, als Begleitung der Wiedergewinnung seiner Sehkraft *Divino favente nutu hoc composuit responsorium ac statim lumine, quo privatus erat multo iam tempore illuminari meruit ...*, also muß doch, genau wie dann bei Hartkers Bild vom komponierenden und offensichtlich Neumen diktierenden Papst Gregor eine liturgische Melodie irgendwie doch eine *Manifestation des Geistes* sein, nämlich des Heiligen Geistes; was Haas wohl dazu sagen würde, daß genau diese Melodien vielleicht ansatzweise schon zu Aurelians Zeit mit Neumen notiert worden sind — die Formulierungen von M. Haas müssen also noch einen viel höher stehenden Geist meinen, der sich in Musik emanieren kann.

Denn, es gibt doch auch ein Postulat, das nicht so ganz mit der von M. Haas gefundenen Geistlosigkeit, wie man das Gegenteil zu seiner gewichtigen Formulierung wohl bezeichnen muß, denn *Manifestation des Ungeistes* dürfte die Opposition zu dem von ihm Gemeinten wohl auch nicht passend erfassen: Ja, die Musik der Liturgie, die als *cantus* seit Augustin, konkret und auch trivialerweise von der Tätigkeit des *lector* unterschieden, nämlich arbeitsteilig entsprechend den speziellen Fähigkeiten, auftritt, hat wie bereits bemerkt doch direkte Verbindung zum *cor*⁴⁸² und das schließlich ist für Augustin nicht etwa nur der Muskel, der

⁴⁸² *Cantor et lector* — **darf man diesen Unterschied nicht ernstnehmen?** Außerdem ist geradezu topisch — man vgl. Notkers Berichte zu Karl d. Gr. — die Fähigkeit, schön zu singen, wie auch die des Komponierens, von Gott gegeben, der für das Mittelalter sicher eine gewisse Geistigkeit besitzt.

Man fragt sich wirklich, warum immer wieder die alten Vorstellungen als neueste Ware angepriesen werden, hier die von der Einheit oder Austauschbarkeit von Musik und Sprache, die auch der noch unten, leider, kurz zu betrachtende neue Beitrag von Ch. Kaden so exemplarisch als tiefste Erkenntnis setzt. Immerhin hätte man ja — wenn man wissenschaftlich einigermaßen redlich vorgehen wollte — beachten können, daß Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 251 f., auf die grundsätzliche Unhaltbarkeit zu so vagen, weder an der Wirklichkeit des Sprachklangs noch an der

Wirklichkeit der Unterscheidung von *cantor lectorque* orientierter a priori Phantasien von musikalisch irgendwie urzeitlicher Einheit von Musik und Sprache, einige Quellen angegeben hat, die man, eben wollte man wissenschaftlich auch nur ansatzweise redlich sein, beachten sollte.

Nun, wenn das nicht geschieht, sei hier nochmals auf wenigstens einen der wesentlichen Texte hingewiesen, auf Isidors Angaben zum *cantor*, der, wie bekannt sein sollte, ein eigenes Kapitel, nach dem *lector* — wahrscheinlich kann man das auch als wertend interpretieren — eben zum *cantor* schreibt, und darin bestimmte Forderungen aufstellt, wobei er, was ja nicht falsch ist, zunächst auf die biblischen Vorbilder verweist, *De eccl. officiis*, CCSL CXIII, ed. Lawson, S. 71, 1: *Psalmistarum, i. e. cantorum, principes vel auctores David sive Asaph extiterunt. Isti enim post Moysen psalmos primi composuerunt et cantaverunt. Mortuo autem Asaph filii eius in hunc ordinem subrogati sunt a David, erantque psalmistae per successionem generis sunt et ordo sacerdotalis, ipsique soli continuis diebus in templo canebant candidis induti stolis, ad vocem unius respondente choro.*

Wichtig daran ist, daß für Isidor der Stand der *cantores* auf die älteste Zeit zurückgeht, die Selbständigkeit des klerikalen Standes des *cantor* ist selbstverständlich, er wird nicht etwa aus dem Amt des *lector* abgeleitet, es handelt sich, trivialerweise, wenn man die Sachverhalte konkret beachtet, um ein eigenständiges Amt in der Liturgie: *Ex hoc veteri more ecclesia sumpsit exemplum nutriendi psalmistas quarum cantibus ad affectum Dei mentes audientium excitentur.* Das Amt, das ja von der *ecclesia* die Unterstützung der Träger dieses Amtes bedeutet, wird aus dieser uralten Tradition übernommen und fortgesetzt; es handelt sich nun aber nicht nur um ein, trivialerweise, vom *lector* durch die spezifischen Anforderungen, sondern auch die liturgische Aufgabenstellung deutlich unterschiedenes Amt.

Verlangt wird nun vom *psalmista, i. e. cantor*: *Psalmistam autem et voce et arte praeclarum inlustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos incitet auditorum. Vox autem eius non aspera vel rauca vel dissona, sed canora erit, suavis, liquida atque acuta, habens sonum et melodiam sanctae religionis congruentem, non quae tragicam exclamet artem, sed quae Christianam simplicitatem in ipsa modulatione demonstret, neque quae musico gestu atque theatri arte redolet, sed quae compunctionem magis audientium faciat.* Es handelt sich klar um stilistische Beschränkungen; d. h. der musikalische Stil, nicht die Sache, sozusagen das *genus*, soll verschieden von der „umgebender“ Musik sein.

Natürlich werden Forderungen an die ästhetische Qualität der *vox* gerichtet, das ist trivial, ebenso trivial ist übrigens — für ideologisch nicht vorbestimmtes Denken —, daß sich diese Qualitäten von den entsprechenden der *lectores* unterscheiden, deren *vox* soll *simplex* sein, *clara et ad omne pronuntiationis genus accomodata, plena ...* etc., wie noch an anderer Stelle zu zitieren (s. u., Anm. 501 auf Seite 910) : Man wird doch wohl nicht so einfältig sein, vorauszusetzen, daß der Zeit Isidors, Gregors und Augustins nicht bewußt gewesen sein könnte, welcher grundsätzliche Unterschied zwischen *pronuntiatio* und *cantus*, zwischen, mit Quintilians Worten, *phonascus* und *orator* — Achtung! der *lector* ist kein *orator*, „redet“ aber auch — besteht, ja, daß ausgerechnet dieser Zeit nicht klar gewesen sein soll, daß beide „Ausdrucksmöglichkeiten“ in sich komplex genug sind, um innerlich unvereinbar zu sein.

Dies zeigt doch auch ganz klar der Verweis auf die *ars*, die neben der *vox* berücksichtigt werden muß: Sowohl die vokale Fähigkeit als auch die *ars* der musikalischen Form ist fähig ihren Vertreter als darin *praeclarus inlustrique* bewerten zu lassen. Der *lector* dagegen muß alle Affekte ausdrücken können, er muß die Sprache beherrschen, *imbutus* sein in *doctrina et libris* — letzteres konnte der *cantor* der Zeit Isidors natürlich noch nicht; die *proprios sententiarum affectus, modo incitantis voce, modo dolentis, modo increpantis, modo exortantis, sive his similia, secundum genera propriae pronuntiationis*, ib., II, XI, 3 — es ist nicht ganz ohne Interesse, daß derartige Forderungen nicht an den *cantor* gestellt werden: Die liturgische *ars* hat andere Aufgaben, nämlich die, die *flamma pietatis* im Herzen zu entfachen; deshalb dürfen sie natürlich nicht mit der Stimme heidnischer, weltlicher Sänger oder gar der „theatralischen“ Auftritte erscheinen, die christliche Liturgie verlangt — und das ist geradezu topisch — natürlich *sonus et melodia sanctae religionis congruens*; es dürfte klar sein, daß *sonus et melodia* eine stilistisch aufwendige „Verdoppelung“ im Ausdruck des Gleichen darstellt — es geht um *sonus et melodia*, also doch wohl nicht um Sprachklang, sondern um *Melodie* im moder-

nen wie damaligen Sprachgebrauch! *Musicus gestus* ist damit nicht die Kadensche Körperbewegung, sondern die Vortragsweise der weltlichen Sänger — *ars musica* ist die *ars*, die Isidor als Aufgabe des *cantor* meint, also (noch) nicht, *musicus* ist auf weltliche Musik bezogen. Allerdings wäre es schon angesichts eben der Differenzierung und der Isidor natürlich bekannten und von ihm zitierten Formulierungen Augustins in den *Bekenntnissen* lächerlich zu vermuten, daß Isidors Vorstellungen von der Musik seiner Liturgie keine Musik im neueren Sinne (also natürlich keine Mehrstimmigkeit) beinhaltet hätten — schließlich verweist er auf die direkte Verwandtschaft der liturgischen Sänger mit ihren weltlichen Sängern, wenn er auf die Ernährung und Ähnliches zu sprechen kommt, ib., II, XII, 3; natürlich waren die Sänger der Liturgie keine Sprecher, das Amt hatten andere. Und diese klare und deutliche Unterscheidung durch die Zeit soll und darf man nicht berücksichtigen, nur um den allmählich uralten Topos einer urweltlich ursprünglichen Ununterscheidbarkeit von Gesang und Sprachklang durchzusetzen?

Daß die liturgische Musik — und *melodia* wird man sinngemäß kaum anders umschreiben können, wenn man die Textaussagen beachtet, darunter auch die von Niceta — auch eine ganz eigene Funktion hat, die die so schöne wie aussagelose Formulierung von der nur etwas anderen *Textaussprache* o. ä. obsolet macht, zeigen Isidors Ausführungen *De psalmis* in gleichen Werk deutlich genug, *CCSL* CXIII, I, V, 1, ed. Lawson, S. 6, 6: *Cuius psalterium idcirco cum melodia cantilenarum suavium ab ecclesia frequentatur, quo facilius animi ad conpunctionem flectantur. Primitiva autem ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. Popter carnales autem in ecclesia, non propter spirituales, consuetudo cantandi est instituta, ut, quia verbis non conjunguntur suavitate modulaminis moveantur ...* Die „Erklärung“ zur alten Kirche stellt eine rationalisierende Geschichtserklärung dar, auf Grund der bekannten Formulierung Augustins.

Wesentlich ist jedoch, daß die Aufgabe der liturgischen Musik klar bestimmt ist, nicht durch Ausdruck von Affekten der *sententiae* o. ä., sondern ausdrücklich als „fleischliche“ Aufgabe, nämlich, wie Isidor anschließend Augustin zitiert, zur Entfaltung der *flamma pietatis*, was durch Worte allein wenigstens bei „fleischlich“ gesinnten Menschen, die nicht notwendig minderwertig sind, die aber ebenfalls zur Liebe zu Gott zu rühren sind, nicht so zu erreichen ist: Der *melodia cantilenarum suavium*, die dem *psalterium* sozusagen hinzugesetzt wird, also modern gesprochen die süße Musik der liturgischen Melodien, die den Psalter vertonen, wird natürlich als selbständige Erscheinung verstanden und gewertet, als was denn sonst, als „geronnener“ Sprachklang (vermischt mit Kadenschen Körperbewegungen eines *körperlichen* Rhythmus, s. u.) etwa?

Es ist nicht einzusehen, dies sei wiederholt, warum man diese für eine Zeit, die keine Melodien auch graphisch als eigenständige Bildungen repräsentieren konnte, in einer zweiten Textlinie, doch sehr klaren Zeugnisse der Selbstverständlichkeit einer liturgischen als solchen gemeinten (wenn auch nicht so benennbaren, s. o.) Musik beachten darf oder soll: Die professionelle, arbeitsteilige spezifische Qualifikation des *cantor* als eigenständiger, ja als solcher ausdrücklich behandelte geistlicher Stand, ebenso wie die spezifische Funktion von Musik, und gerade von Musik, der Süße ihrer Melodien, belegt die Trivialität des Bewußtseins der Eigenständigkeit von Musik und ihrer wesensmäßigen Andersartigkeit in Hinblick auf Textvortrag des *lector* so klar, daß die Prolongierung der nun wirklich ebenso altbekannten wie unreflektiert vagen Vorstellungen über irgendeine Einheit von Musik und Sprache, wenn schon nicht in den griechischen *νόμοι* — soweit sie nicht auch vokal waren natürlich —, so doch wenigstens irgendwie im Choral unhaltbar geworden ist. Um Mißverständnissen entgegenzuwirken sei schon hier daraufhingewiesen, daß die strikte Vokalität der Musik der Liturgie nicht Ergebnis irgendeiner urtümlichen Urtümlichkeit der Liturgie ist, sondern ganz bewußte, rationale Entscheidung der Verantwortlichen, wie jeder weiß, der sich einmal dazu bequemt, die Aussagen der Väter zum Unterschied der christlichen einmal zum alttestamentarischen, zum anderen zur heidnischen Kultus gerade hinsichtlich des Einsatzes von Instrumenten zur Kenntnis zu nehmen, z. B. durch Blättern im Buch von Laube-Pryzgodda, oder sogar Einblicknahme in Bücher des Verf.; um nur ein einziges Beispiel anzuführen: *Non aliter et nunc in sonitu tubae, i. e. in vocis praedicatione cantus accendimus, simulque corde et corpore laudes Domino declamantes, iubilamus in illo scl. vero sacrificio, cuius sanguine salvatus est mundus.*, ib., I, XIV, 8, ed. Lawson, S. 16: Auch wir loben

nach Verrichtung seiner nützlichen oder unnützen Arbeit vergeht, sondern ein sehr kompliziertes Organ, in dem z. B. die Verbindung des einzelnen Menschen zu Gott repräsentiert ist. Als direkter Ausdruck des Zustands, des Willens, der *flamma pietatis* des *cor* kann die Musik, soll die Musik der Liturgie hörbar werden; als *Manifestation* also, wenn man dieses schöne Wort gebrauchen will, des seine Liebe zu Gott zu offenbaren geneigten, ja gezwungenen Herzens.

Also, so einfach scheint ein Verstehen der Worte des Künders der Natur des Chorals auch nicht zu sein — oder meint M. Haas vielleicht, daß dem Choral nicht die Natur einer Symphonie als *Manifestation des Geistes* im Sinne vielleicht eines anderen großen Baslers, der vergleichbar Tiefes zur griechischen Musik zu sagen sich bewegt fand? Daß also Musik in der Zeit der Entstehung des Chorals — wann auch immer — nicht als autonome Erscheinung irgendeines übergeordneten Geistes definiert worden sein kann? Nun, auch dann wird man nach der Natur des betreffenden *Geistes* fragen müssen, um überhaupt erst einmal Vergleiche ziehen zu können.

Nun aber entsteht, nachdem schon hier keine Antwort auf die Frage gefunden wurden, was M. Haas den eigentlich meinen könnte, ein weiteres Problem für den nicht eingeweihten Leser: *Musik als abstrakte Manifestation des Geistes*; zunächst wird man natürlich voll zustimmen: Der Choral, die Musik der Liturgie, und so darf man seit Augustin, ja muß man sprechen, kann natürlich keine *abstrakte Manifestation* auch noch eines *Geistes* sein, denn, das ist ja seine Eigenschaft und, was wesentlich ist, seine Aufgabe, zum Zwecke des *nosmet ipsos admonere* laut, vernehmlich zu erklingen; eine Eigenschaft, die eigentlich auch jede Symphonie von Beethoven hat, natürlich nicht in liturgischer Funktionalität. Aber, welche Musik könnte es denn nun sein, die *abstrakt manifestiert* wird? Die Musiktheorie vielleicht, die ja auch in traditioneller Weise als *ars musica* auftreten kann; ja, aber die wird ja nicht durch Neumen geschrieben, es sei denn man denkt an Aurelian, bei dem es aber wieder Schwierigkeiten macht, von Musiktheorie im Sinne der etwas späteren Zeit Hucbalds und Remys zu sprechen; Aurelian notiert, wie er ja selbst angibt, Beispiele mit *notae*, wie man ganz hinten in der Ausgabe von Gushee sehen kann.

Plagis proxi melodia in sua littera huiusmodi habet notarum formas. ... Gloria patri ... secundum supra insitas canetur notarum figuras, sed in duodecima syllaba horum duorum fiat discretio tonorum, ita ut hic sursum vertatur. ..., ed. Gushee, S. 121, 34. Demnach sieht Aurelian in, mit Sicherheit adiastematischen, Neumen eine Vorgabe zum Singen, zum Absingen einer Melodie; kann man das nicht etwa doch als *abstrakt* verstehen, wird doch eine Melodie durch, in bestimmten Umfang analoge, Notenzeichen wiedergegeben. Einen gewissen Abstraktionsgrad müssen die Neumen ja haben, z. B. in der Zerlegung der melischen Abläufe in Einzelzeichen bzw. Elemente — und auch Aurelian scheint ja die *notae* nicht als irgendwie identisch mit dem Gesang zu verstehen, also sind sie als Zeichen doch auch *abstrakt*? Also auch das ist schwer zu verstehen — es bleibt aber vor allem das Rätsel: Wie kann Musik eine *abstrakte Manifestation* sein; Musik, die nicht nur in der Liturgie, aber vor allem da, auf wirkliches Erklingen gerichtet ist, ja ihren Sinn darin findet, dennoch aber vom Geist, nämlich vom Heiligen Geist stammt — das bestätigen doch auch die Zeugnisse z. B. von

Gott im Klang der *tuba*, nämlich im Gesang der (körperlichen) Stimme: Die Christen haben für ihr liturgisches Singen Instrumente nicht mehr notwendig, sie sind dazu zu *spirituales* geworden; also wird auch in diesem „Topos“ deutlich, daß der Choral nicht zufällig so entstanden ist, sondern bewußt als nichtinstrumental, wohl aber als Musik, die Texte in spezifischer Weise vertont; sicher, anders als Schubert ein Lied vertont, aber davon unterscheidet sich auch schon Petrus de Cruce.

Dunstan, wenn er eine Melodie aus der himmlischen Liturgie empfängt, um sie auf Erden weiterzugeben, die himmlische Liturgie muß doch etwas Geistiges haben?

Oder meint M. Haas und mit ihm der Solches doch tatsächlich zitierende J. Stenzl etwa nichts anderes, als daß die adiaSTEMatische Notation eben nicht die auch abstrakt definierten bzw. definierbaren Größen wie Intervall und skalisch definierter Einzelton als Bezeichnetes hat. Das wäre dann sicher eine anhdungsvolle beziehungsreiche Formulierung eben des nicht ganz unbekanntes Merkmals der AdiaSTEMatie (privativ bezeichnet vom späteren Standpunkt her). Nur ergeben sich dann sofort weitere Fragen, abgesehen davon, daß die Intervalle wie auch die skalisch definierten Töne nicht nur abstrakte, sondern abstrahierbare, konkrete „Hörerscheinungen“ sind: Ist eine, wie anschaulich von Augustin beschrieben, in der *memoria*, also in bestimmten Grenzen zeitinvariant, transponierbar — dies zeigen Transpositionen von „Motiven“ — gehaltene Melodie nicht auch etwas Abstrahiertes? *Soni sonantes* o. ä. jedenfalls sind sie nicht. Und ist nicht genau dieses Abstrahierte einer konkret erklingenden Melodie, ihre Gestalt das Gemeinte der Neumenschrift?

Ist deren Bezeichnetes, die aus der Auflösung der melischen Gestalt in Einzelelemente wie Tonpunkte⁴⁸³, eventuell ligiert, resultierenden, melische Bewegungen wiedergebenden, Segmente der Melodien, nicht auch etwas Abstraktes? Sicher, keine abstrakte Kunst (obwohl man angesichts der Notation von Nonantola sogar daran erinnert werden kann), wohl aber etwas, das auf Abstraktion beruht. Nun, dem so gelassen großen Ausspruch von M. Haas gegenüber sind solche Fragen wohl klein, allzu klein, der Umstand aber, daß auch die adiaSTEMatische Neumenschrift wesentlich und ausschließlich melodische Merkmale von Melodien abstrakt bezeichnet, ja als Elemente definiert, läßt kaum eine andere Folgerung zu, als daß die Neumen genau das abstrakt wiedergeben, was für die Zeit überhaupt in Elemente zerlegt als Bezeichnetes einer Notenschrift bezeichnet werden konnte. Eine völlig neue Schrift ist die diastematische Notation dann ja nicht, es kommt etwas Wesentliches hinzu, das aber keine andere elementare Zerlegung fordert, um nur eines der adiaSTEMatisch vorhandenen Merkmale zu erwähnen. Merke: Auch ein, von späterer Erkenntnis her, unzulängliches Modell der Wirklichkeit muß nicht ohne Abstraktionsleistung sein, es kann Teile des potentiell Abstrahierbaren repräsentieren. Aber solche Versuche einer Klarstellung des von M. Haas Gemeinten im Licht sozusagen der musikhistorischen Wirklichkeit, die wirken kleinlich, viel zu speziell — nur, was sagen denn eigentlich die Worte von M. Haas? Und warum soll man sich damit eigentlich befassen?

Daß Choral nie als autonome Musik — als *abstrakte Kunstmanifestation* wohl auch nie — intendiert sein darf, unterscheidet natürlich diese Art von Musik von anderer, weshalb Verf. ja einen Beitrag zum Vorgang der Verweltlichung, d. h. der Auflösung dieser Bindung vorgestellt hat, etwas umfangreich, weil der Vorgang selbst nicht so ganz trivial ist; Wechsler hatte es da etwas einfacher — Literatur war dank des antiken Erbes nie vollständig und absolut einer liturgischen Verwendung untergeordnet.

Wie angesprochen, ist damit aber nicht gesagt, daß der Choral nicht als Musik autonome Formen, Gestaltbildungen und Konventionen bilden kann; Augustin sagt ja ausdrücklich, daß ein autonomes Hören jederzeit möglich ist, ja eine stets aktiv vom Einzelnen zu bewältigende Gefahr ist — nicht die Musik als Musik zu hören, sondern ihr Erleben ausschließlich in Bezug zum vorgetragenen Text bzw. wenigstens dessen Sinn, ist die Aufgabe für jeden Teilnehmer

⁴⁸³Und wer leugnen wollte, daß auch die adiaSTEMatischen Schriften Tonpunkte repräsentieren, der dürfte die Neumenschriften nach der PaläoFRänkischen nicht verstanden haben.

an der Liturgie!

Ja, aber, Greg entsteht doch wohl erst längere Zeit nach Augustin — daß dessen Vorgaben vergessen worden wären, wäre, angesichts der Rezeption seiner nun wirklich bedeutenden Worte, eine falsche Annahme; eher möglich wäre ja, daß sich die Professionalisierung der Musik der Liturgie — und Gregors Verdikt (*anathema sit!*) ist immerhin ein ziemlich starkes Indiz für entsprechende, gefährliche Entwicklungen — gerade auch in einer Auflösung der strikten Forderung äußert, d. h. in immer „musikalischeren“ Formen. Und will irgendjemand behaupten, daß ein Off. wie *Vir erat* mit seinen allein musikalisch sinnvollen und so erklärbaren Wiederholungen keine autonome musikalische Form sei, daß Gradualia mit ihren großen Melismen rein textbezogen funktionale Musik seien — natürlich immer im Rahmen der geforderten Einstellung des Hörers, der übergeordneten liturgischen Funktionalität —, weil man die Interpunktionsmelismen ausschließlich zur Orientierung über die *elementare Gliederung* des Textes benötigt habe, daß ein Melisma von der Form des Anfang von 2. Versen im Tractus der 2. Tonart keine musikalisch autonome Form sein dürfe, sondern zur Verdeutlichung des Versanfangs notwendig sei, sich in dieser Funktionalität überhaupt nur *manifestiere*? So einen Unsinn wird doch wohl niemand behaupten wollen.

Nun könnte man zum Verstehen der tiefen Andeutungen von M. Haas auch Theoretiker heranziehen wollen, so etwa Guido von Arezzo, der wie bereits zitiert, doch ausdrücklich sagt, daß ... *in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem, etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur. ...*, ed. Smits van Waesberghe, S. 167, 19. Daraus geht hervor, einmal, daß Guido seinen Begriff *ars musica* in genau dem Sinne versteht, wie man ihn auch heute verstehen würde, nämlich die Kunst, die Töne anordnet, Muster aus Tönen macht, zum anderen, daß diese Musik, und er spricht ja wohl über liturgische Musik, eine *delectatio mentis* ist, weshalb in der Form dieser Musik — und um die geht es im betreffenden Kapitel — eben eine *Manifestation des Geistes* liegen muß, nämlich seiner wesentlichen Eigenschaft, der *ratio*. Und daß die Antiphonen zur Musik gehören, ist schon für Aurelian selbstverständlich, ed. Gushee, S. 67, 2: ... *Armonica (scl. musica) est, quae discernit in sonis acutum et gravem accentum, ut est hic: Ant. Exclamaverunt ad te Domine, Ex gravis accentus, clama armonica, verunt acutus accentus est.*, wobei nur die Bedeutung der Qualifikation, bzw. des Wortes, das hier vielleicht falsch überliefert wird, *armonica* nicht klar mit der gegebenen melischen Form übereinstimmt (erwarten könnte man *hypodorica*, das Aurelian auch anderswo für sehr tiefe Lage verwendet) — und Aurelian spricht natürlich von *in sonis*, nicht etwa in *syllabis* o. ä., er spricht von den Tönen, zwar noch nicht verstanden als rational definierte Elemente des Tonsystems, aber doch klar als etwas Eigenständiges, vom Silbenklang völlig Verschiedenes.

Ja und auch Aurelian scheint der Meinung zu sein, daß der Mensch, der von Gott, von wem sonst, ja mit „musikalischen Instrumenten“ in sich ausgestattet worden ist, zur Musik besonders adaptiert sei, *haec omnia convenienter sobria mens sibi convenire. ...*, ed. Gushee, S. 60, 15: Irgendwie muß also auch der liturgische Gesang mit dem nun klar zu fassenden, nämlich menschlichen *Geist* verbunden sein, der hinwieder nach Augustin und Boethius, aber auch Guido, direkt mit der *ratio* verbunden ist, die den Weg vom Körperlichen zum Geistigen zeigen kann, wenn man sie anwendet; das ist natürlich Voraussetzung; Ist das nicht vielleicht doch ein Widerspruch zu den Erkenntnissen von M. Haas, möchte man fragen.

Natürlich kann es ja sein, daß M. Haas nun einwendet, oder wenigstens den seiner hohen Gedankenflüge nicht so ganz nachzukommen befähigten Leser seiner Worte dazu bringt, sich

zu überlegen, was denn nun der Sinn dieser, seiner Worte sein könnte, daß Guido ja nicht aus der Zeit der Gregorianik stammt — wenn er dies meinen könnte oder würde, würde er aber sicher hinzugefügt haben, daß die Zeit davor eben absolut anders denken müßte; schließlich könnte man ja auch sagen, daß Guido die rationale Form der Neumenschrift bereits geläufig kennt, daß damit also alles, alles anders geworden sei, was angesichts der Übereinstimmung des Gemeinten der Neumen, nämlich der Melodiegestalten, nun auch wieder nicht vorstellbar ist; nur, das sagt M. Haas ja auch nicht.

Vielleicht ist also Resignation des kleineren Geistes das Gebot im Angesichts des *Geistes* von M. Haas und seiner *Manifestationen*, ob in Musik oder anderwie, und somit kann man eine rationale Rekonstruktion des von M. Haas versuchen: Meint er etwa, wenn man also die so unfaßliche *Manifestation des Geistes*, ob abstrakt oder nicht, einmal beseite läßt, daß die Neumen keine musikalischen Formen wiedergeben, daß also die adiastematische Unvollkommenheit, die man natürlich erst dann so sieht, wenn man die Arbeit von Hucbald als selbstverständlich unreflektiert und ahistorisch denkend einfach voraussetzt, der Grund sei, daß die Neumenschrift keine musikalischen Formen notieren wolle, daß ihr eigentlicher Zweck nicht die für die Zeit überhaupt mögliche Notierung von Merkmalen der als solcher verstandenen jeweiligen Melodie sein sollte. Eine solche Behauptung wäre angesichts der bereits mehrfach genannten Gründe abwegig, denn daß der Anfang des Int. *Exclamaverunt ad te* in der Notation von Metz oder St. Gallen keine Melodie, keine genaue melodische Form (wie etwa auch zu Anfang des Int. *Rorate caeli*) wiedergeben sollte, wäre absolut unverständlich, es handelt sich um eine bekannte Initialformel, also um eine melodische Gestalt, die nach bestimmten Regeln auf bestimmte abstrakt definierte Textkriterien adaptiert wird (erster Akzent erhält die auffälligste Wendung, den Sprung nach oben, der natürlich keine außermusikalische *Manifestation* des Sprachgeistes ist), aber ebenso natürlich nicht deren Ausdruck ist (AR kennt die Wendung hier nicht, beginnt gleich auf hoher Lage; ebenfalls ein Hinweis darauf, daß Greg hier entsprechend komponierend redaktionell eingegriffen hat; klar aus musikalischen Gründen):



Ex- cla- ma- ve- runt

Oder sollte der Umstand, daß hier eine in Greg äußerst beliebte Wendung bzw. Formel erscheint, die auf Textgegebenheiten, nämlich den ersten Akzent reagiert bzw. auf ihn abgestellt ist, den modernen Deuter abhalten, von Musik zu sprechen? Daß es sich um eine feste, erinnerbare musikalische Gestalt handelt, die doch wohl nicht aus der Sprachmelodie oder gar aus der Notwendigkeit, irgendeine *elementare Gliederung* des Textes zu verdeutlichen, entstanden ist, dürfte klar sein; also handelt es sich um Musik, um musikalische Form ganz bestimmter Art — und genau das zeigen auch die adiastematischen Neumen, nur eben unvollkommen; ein ja wohl unverdächtiger Zeuge, wenigstens was die Zeit anbelangt, der überdies noch rational denken kann und das sogar anwendet, nämlich Hucbald, stellt ja ausdrücklich fest, daß die adiastematischen Neumen nur unzulängliche Angaben über die jeweils gemeinte Melodie machen können, daß das ihre eigentlich gestellte Aufgabe, ihr Sinn ist, ergibt sich daraus aber für jeden Leser, der diesen Text ebenfalls mit der notwendigen Rationalität zu lesen bereit ist.

Und was sagt da Aurelian, wo er auf die Komposition eines *responsorium prolixum* zu spre-

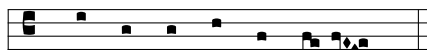
chen kommt, da spricht er doch tatsächlich von *melodiae*, ed. Gushee, S. 105, 12: ... *Responsorii autem istius, sicuti relatu didici, auctor extitit quidam Romanus nomine Victor, a nativitate caecus, qui, cum memoriter a cantoribus cantilenarum didicisset melodias, quadam die ante altare residens Sanctae Mariae ... Divino favente nutu, hoc composuit responsorium ...*, wodurch er auch noch die Sehkraft wieder erlangte; man mag das als Legende abtun, deutlich ist doch, daß die Lieder *melodiae* haben, und daß man ein Responsorium komponiert. Ja, man kann sich immer noch „retten“ mit der Behauptung, daß der Blinde ja nur den Text „komponiert“ habe, was aber eine sinnwidrige Behauptung wäre.

Aber halt, da ist doch die Bindung an den Text⁴⁸⁴; ja sicher, warum soll Musik als Musik nicht fähig sein, bestimmte Merkmale, wie hier das exzessive Nach-Oben-Gehn, für bestimmte textliche Struktursituationen zu komponieren, mit eigenen, autonom musikalischen Mitteln — weder kennt der Sprachklang die Notwendigkeit eines derartigen Aufstiegs zu Anfang, noch ist das als Signal des Anfangs wichtig, noch etwa ist eine solche musikalische Form notwendige Folge, unabdingbare Auswirkung des Akzents, es gibt viele andere Initialformen, sogar für die erste Tonart. Allein wenn derartige Freiheit besteht, verschiedene musikalische Gestalten einzusetzen, ist klar, daß hier allein musikalische, nur musikalische Mittel einsetzende Gestaltung vorliegt, was denn sonst? Es gibt die Konvention, wenn es musikalisch sinnvoll ist, auf den Akzent zu reagieren bzw. ihn musikalisch durch Nach-Oben-Gehen (und andere Möglichkeiten) zu nutzen; weder ist bewiesen, daß der sprachklangliche Akzent, die einzige mögliche Voraussetzung, durch solche Melodik — sicher aber nicht durch Sextumfang — bestimmt war, noch daß die Musik keine andere Möglichkeit gehabt hätte. Also, das hier als möglich angedeutete Argument einer rationalen Rekonstruktion des von M. Haas Gemeinten, gibt es auch nicht; natürlich kann Musik mit den ihr eigenen Mitteln auch versuchen, sprachklangliche Merkmale wiederzugeben; nur tut das die Choralmelodik wirklich?

Betrachtet man die der *lectio* am nächsten kommende gesangliche Form, die Psalmodie, die ja auch erheblicher musikalischer Aufwandssteigerung fähig ist, man beachte nur einige der feierlichen Invitatorialpsalmodien oder die Psalmodie der *responsoria prolixa*, so muß man

⁴⁸⁴Aber, muß man auch hier sofort einwenden: Mit den gleichen Neumen ohne jede Abänderung, Veränderung oder sonst etwas werden ja wohl auch große Melismen notiert, ob Interpunktionsmelismen, Jubili oder *longissimae melodiae*, ob mit oder ohne Text, notiert wird die Melodie mit Neumen, doch nicht etwa der Text? Ja, sicher, wenn das Melisma syllabisch textiert erscheint, muß anders notiert werden als wenn die Melodien nur als solche notiert werden — und, wie man sofort aus der Herkunft der Neumen erschließen muß, die Notation mit Text verliert erheblich an Aussagefähigkeit für das Gemeinte, die Melodiegestalt; warum ist das zu erwarten? Ganz einfach: Die Möglichkeit, möglichst viele Töne in ihrer Verschiedenheit ligiert zusammenzuschreiben läßt die melischen Gestalten von *neumae syllabaeve* — im Sinne Guidos! — leichter, nämlich als Komplexgestalten schreiben, d. h. daß die jeweiligen Relationen der Tonhöhen zueinander graphisch analog zueinander dargestellt werden können, soviele Töne in einer Neumengruppe zusammen notiert werden können; das ist Eigenschaft der Neumenschrift und ihrer Herkunft. Nur, selbst M. Haas, der solche Niederungen der Sachverhalte natürlich für seine Thesen nicht beachten muß, wird wohl kaum der Meinung sein, daß die damit jeweils gegebenen Grenzen des Bezeichneten der Neumenschrift das Gemeinte in irgendeiner Weise affizieren könnten, daß also die Melodien in syllabisierter und rein melismatischer Erscheinungsweise notiert sich irgendwie verändern müßten; die Fähigkeit zum Erinnern genau der gleichen Melodiegestalt, ob mit oder ohne Text, ob syllabisch notiert oder melismatisch, jeweils immer mit der gleichen Sorte von Neumen, darf man wohl auch dem Mittelalter, wenn auch vielleicht nicht neuerer Musikwissenschaft als vom Wissen eines *magister cantus* implizierte Fähigkeit zutrauen. Verf. hätte vor Lesen des Beitrags von Stenzl nicht gedacht, daß man solche Charakteristika der Neumenschrift erwähnen muß.

erkennen, daß auch und gerade hier in erheblichem Maße „Musik“ möglich ist, denn die rein musikalische Form der Psalmodie beruht ja darauf, daß sie definierte Stellen angibt, an denen der musikalische Aufwand, z. B. gattungsabhängig, beliebig gesteigert werden kann, nämlich die Stellen, die durch melodische Beweglichkeit der Rezitation entgegenstehen (vgl. auch Verf., *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 316 f.; auf die Frage, ob und wie das Rezitativ dann auch selbst ästhetische Bedeutung besitzen kann, wurde oben eingegangen). Ja, aber es handelt sich doch um Formeln, sicher, aber sind die direkt sprachgezeugt? Ein Initium ist sprachlich überflüssig, und sprachklanglich fraglich, also eine rein musikalische Formbildung, Die Rezitation, die in den musikalisch aufwendigeren Gattungen auch ein Mittel der Steigerung dieses Aufwands sein kann — durch Einsetzung verschiedener Rezitationsebenen wird melodische Beweglichkeit erzeugt —, ist doch keine sprachklangliche Erscheinung, sondern eine rein musikalische Reaktion auf ein abstraktes Strukturmerkmal von Text, nämlich Binnenteil zu sein; mit der wirklichen Aussprache dürfte gerade dieses Mittel nichts zu tun haben, es ist ein rein musikalisches Formmerkmal, das auf entsprechend definierte Textstruktur bezogen wird. Ja, aber die Kadenzen; tatsächlich, hier könnte der Sprachklang eine Rolle gespielt haben, insofern nämlich als ein Tiefergehen der Sprachmelodie zu Satzschlüssen denkbar erscheint. Nur, was macht die Musik daraus — daß sie sprachklangliche Formen aufnehmen kann, ist ja kein Argument gegen rein musikalische Formfindung! —, sie macht gestaltmäßig konzise Wendungen, bei den Antiphonen auch noch ganz verschiedener Art, die Differenzen, die ja wohl rein musikalischer Natur sind, insbesondere weil sie irgendwie auf die Anfänge der Antiphonen bezogen sind — gibt es so etwas, die Wiederholung identischer Formteile etwa in der Aussprache von Texten? Und sollte man wirklich den, durch St. Gallen als ausreichend alt bezeugten Verlauf der Psalmodie im Int. *Laetare Ierusalem* als sprachklanglich bewerten:



Do- mi- ni i- bi- mus.

Ja, aber da werden doch die Akzente beachtet; sicher, warum sollte das eigentlich ein Gegengrund gegen die, doch ersichtlich triviale Annahme sein, daß hier mit musikalischen Mitteln eine Formgestalt komponiert wurde, die die Psalmodie abschließt? Der Komponist hat einen Abstieg von der *tuba* zur *finalis* zu leisten, dies tut er mit Hilfe der Akzente, womit er, wie so oft, den Abstieg durch „gegenläufige“ vorgehende Bewegung nach oben steigert, hier durch das *d* auf *Domini*, zwei Terzsprünge nach einander, sozusagen verschränkt, woran sich dann die eigentliche typische Abschlußwendung anschließt — ja woher sollte hier eigentlich eine sprachliche Anregung her kommen? Man könnte sich mit *dhh caa* sogar an eine bekannte Melodiewendung eines Kinderlieds erinnert fühlen, das ist doch musikalische Form. Der Komponist bewegt sich in der mit musikalischen Mitteln definierten Form (allein schon die Lage der *tuba* ist doch nicht vom Sprachklang erzeugt), gestaltet den Abstieg geradezu motivisch in drei aufeinander bezogenen *neumae* — im Sinne Guidos —, und nutzt dazu auch zur Lokalisierung der Formel auf Texte jeder Art die letzten zwei Akzente; warum sollte eine solche, geradezu exemplarisch rationale Erfindung einer Bezugnahme rein musikalischer Formfaktoren auf Textstrukturen nicht autonom musikalischer Natur sein; woher soll den sonst die Form kommen? Der Sprachklang kann höchstens allgemein das Prinzip *Abstieg* an Schlüssen vorgeben, aber doch nicht solche komplexen Gestalten! Das ist Musik, die doch

nicht etwa ihre Formautonomie verliert, wenn sie bestimmte Merkmale des Textes, hier noch ganz abstrakt, nicht etwa auf den bestimmten Text oder seinen Ausdruck bezogen, in ihrer Form schematisch nutzt. Vielleicht ist somit doch zu vermitteln, daß die Formulierungen von M. Haas und den anderen Quellen, die Stenzl nutzt, geradezu höchstgradig überflüssiger Natur zu sein, nichts mit der konkreten Wirklichkeit der musikalischen Sachverhalte des Chorals zu tun zu haben scheinen könnten, wenn man sie von der Erfahrung des einfachen Betrachters choralischer Formen her liest:

Es ist doch gerade erstaunlich, wie rational mit der, unumgänglichen, Aufgabe umgegangen wird, Prosatexte zu vertonen, ja, zu vertonen, d. h. musikalisch sinnvolle, und allein musikalisch sinnvolle Formen zu finden, die dies leisten können, z. B. durch Aufstellung von funktional auf syntaktische Strukturen des Textes bezogenen Formeln z. T. erheblicher musikalischer Aufwendigkeit. Und, vielleicht tut auch die Frage einiges zur Aufklärung: Wer kann Choralmelodien jeder Art so einfach, aber ästhetisch voll überzeugend, so vom Blatt singen? Na, die MusikwissenschaftlerInnen möchte man gerne hören. Also, es handelt sich doch wohl um Musik, ausreichend komplex ist die Form selbst der Psalmodie — ja, aber die kann doch nicht ohne Text gesungen werden, wie der Choral insgesamt? Das trifft trivialerweise zu, denn der Choral muß Vokalmusik sein, nur durch die Bindung an das Wort kann das Hören musikalischer Formen gerechtfertigt werden. Nur, besteht die Form der, zudem noch gestaltnäßig in mindestens acht (bei den Invitatorien etwas weniger) klar die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit nutzenden Psalmodieformeln ja auch unabhängig vom Text, weil sie jeder Art von Text zugeordnet werden kann.

Sie ist also eine, zur Vertonung von meist zweiteiligen Psalmversen rein musikalisch erfundene, stilistisch in bestimmten, gattungsabhängigen Grenzen gehaltene — auch ein genuin musikalischer Vorgang — mit rein musikalischen Mitteln gestaltete Form mit bestimmten Formmerkmalen, die die schematische Verbindung mit Text erlaubt. Rational wird die Syntax zum Faktor der musikalischen Form bestimmt — damit man den Text besser verstehen kann? Man möchte den sehen, der im Grad. II, *Adiutor meus* im Vers hört, was rein sprachlich *inimici mei* „sagt“, wenn er das Melisma aufmerksam hört. Daß die Bestimmung von *incisiones* bzw. *cola et commata* des Textes Voraussetzung der musikalischen Form, z. B. durch die Möglichkeit der musikalischen Aufwandsteigerung ist, sieht man klar genug schon an den Psalmudien; hier liegt ein kompositorisches Formprinzip vor, von erstaunlicher Rationalität, mit dem eine auf Textstrukturen bezogene Musik gestaltet werden kann, man hat Merkmale bestimmt, musikalische Form für die Vertonung von Prosatexten zu schaffen, und das als erkennbare, rational bestimmbare Formgrundsätze — und das sollte kein genuin musikalische, die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit in ganz eigener Art nutzende Kompositionstechnik hoher Rationalität sein?

Es dürfte deutlich geworden sein, daß tiefe Diskussionen darüber, was eine allein zur Notation von Musik erfundene Notation eigentlich nicht sein darf, was die im Sinne von *cantus* natürlich auch vom heutigen, umgangssprachlichen Wort *Musik* zu erfassenden Melodien ebenso eigentlich nicht sein dürfen, keine Erkenntnisgewinne bringen können, weil die Bezugswörter in ihrer Vagheit keine Diskussion ermöglichen, zumal die so eindrucksvoll aufgestellten Quasibehauptungen jeweils die Angabe dessen vermissen lassen, was dann die nur negativ qualifizierte Notation denn eigentlich sein soll, wenn sie nicht Melodien oder Musik angeben darf.

Die Frage nach der kompositorischen Autonomie einer in ihrer allein zulässigen Bedingung auf die Verbindung mit Text basierenden Musik pauschal dadurch zu beantworten, daß Beetho-

ven auch reine Instrumentalmusik komponieren konnte, sein Geist sich also offensichtlich autonom in Musik manifestieren konnte, ist keine Aussage, weil damit überhaupt nichts gesagt werden kann, was denn nun eigentlich die Musik des Chorals hinsichtlich ihrer a priori Aufgabe mit welchen musikalischen Mitteln geleistet hat — ja, sie konnte offensichtlich auch reine Musik komponieren, *melodiae longissimae*, natürlich im Rahmen der Liturgie; so allgemeine, wenn auch sicher sehr tief gedachte Behauptungen über Neumenschrift wie deren Gemeintes erscheinen also dem — und nur dessen Eindruck kann hier formuliert werden — einfachen Gregorianiker und musikwissenschaftlichen Mediävisten also viel zu vag, als viel zu unpräzise Worthäufungen. Wesentlich ist die Frage, welche musikalischen Mittel die liturgische Musik nutzen konnte, z. B. die Gestaltbildungsfähigkeit, z. B. in den leicht genug zu erkennenen „Symmetrien“, motivischen Beziehungen, tonräumliche Bewegungsdynamik etc. Und da ergeben sich klare Aussagen, nämlich daß bestimmte, abstrahierte Textstrukturen musikalische Entsprechungen haben, z. B. wird die syntaktische Gliederung musikalisch durch mehr oder weniger klare Kadenz und Initien aufgenommen (etwa unter Nutzung von tonalen Spannungen zwischen den jeweiligen Schlußtönen und der *finalis*, die selbst kaum ein typisch sprachklingliches Formmittel darstellt), wie angedeutet, und zwar in klar definierten musikalischen Tönen, nicht in kontinuierlichem Gleiten, wie dies, es sei wiederholt, ein großer rationaler Denker über Musik, Aristoxenus, als Merkmal der Sprachmelodik erkannt hat, nein, auch die liturgische Musik nutzt diskrete Tonhöhen — und ist damit Musik, nach antiken und sinngemäßem Verständnis, das u. a. Hucbald voll teilt, der doch nicht sekundär aus sprachmelodisch „durchheulten“ Antiphonemelodien plötzlich Folgen von diskreten Tönen macht. Darüber hinaus bildet die Musik des Chorals doch nicht etwa sprachklingliche Merkmale nur wieder ab, etwa in dem Sinne, daß sie kontinuierliches „Durchheulen“ in jeweils gleichen Richtungen nur diskret nachahmt; nein, sie bildet klare musikalische Einheiten, wie nicht nur ein Leser der *Musica Enchiriadis* und von Guidos *Micrologus* sehen, sondern auch jeder Betrachter der Melodien selbst hören kann — oder, soll das Prinzip der Tonalität, das Prinzip der *affinales* sprachklangnachahmend sein? Sollen die Formeln der Gradualia, die jeden einzelnen Abschnitt zu einem potentiell großen Ambitus durchschreitenden Bogen „machen“, aus dem Sprachklang ableitbar sein? Sollen die festen Formeln selbst der einfachen Form der Psalmodie der *responsoria proluxa* ausgerechnet dem Sprachklang entstammen — und was sonst ist eigentlich an der Sprache musikalisch brauchbar, wenn man nicht, wie dies der Choral exemplarisch und rational vorgibt, abstrakten syntaktischen Textmerkmalen musikalisch klangliche Entsprechungen zuordnet — es wird doch wohl niemand sagen wollen, daß selbst die besonders einfache Wendung der Introituspsalmodie des 4. Tons, *aG Ga aaa ... aG Gh h ah a — ...* direkt oder indirekt aus dem Vortragston eines laut gesprochenen Psalms abzuleiten ist!

Wenn nun aber die Neumenschrift alle Stilarten des musikalischen Vortrags der betreffenden liturgischen Gesangstexte nicht nur bezeichnen kann, sondern auch bezeichnet, wird die Frage, was denn die adiastematische, und um die wird es bei den so tiefen Ausführungen in ihrem geistigen Hochflug ja wohl gehen (müssen), bedeutet, zu einer chimärischen Pseudofrage, denn sie soll, bestätigt z. B. durch Ekkehard IV von St. Gallen, eben genau diese Liedmelodien, soweit sie es eben vermag, wiedergeben; also wird man die wissenschaftlichen Fragen darauf richten müssen, wie denn diese Aufgabe erfüllt wird, und wie sich darin die einzelnen Neumenschriften unterscheiden, seit wann und wie sich die von vornherein angelegte Möglichkeit der Analogie des Ausmasses einer Bewegung in die Länge z. B. eines *pes* entwickelt hat, etc.

Betrachtet man einmal das Ende des Chorstücks und den Anfang des Versus im Grad. *A summo caelo*:

us- que ad sum- mum

e- ius.

Cae- li e- nar- rant

so fällt nicht nur die Übereinstimmung beider Fassungen als bemerkenswert auf, sondern auch, daß Greg an den beiden Stellen, an denen sowohl im Vers als auch im Responsum der Höchstton erreicht wird, melodisch identisch singt; AR kennt das nicht, trotz weitestgehend identischer Kontur⁴⁸⁵. Und was soll das in dem erörterten Zusammenhang sagen? Nun, ganz einfach: Wer solche Gestaltidentität schafft, in sonst deutlich anderem melodischen Zusammenhang, dem muß ja auch die Gestalt als solche, selbst in so relativ kleinem Umfang, ganz bewußt gewesen sein; das muß er ja komponiert haben, z. B. eventuell gegenüber AR bzw. gegenüber einer vergleichbaren Urfassung. Das aber wieder bedeutet, daß der moderne Hörer sich immer bewußt sein muß, so irgendwie natürlich und zufällig rankend wachsende Arabesken können die Melodien von Greg ja nun auch nicht sein, wenn solche Bildungen identisch wiederholt werden können — und die nicht selten aufgestellte Behauptung, daß nur dem modernen Leser (um nicht gleich die anspruchsvolle Tätigkeit des Hörens solcher Gestalten vorauszusetzen) diese Gleichheit gleich vorkäme, darf hier als unbrauchbares Pseudoargument ja wohl unbeachtet bleiben. Nun aber, daß weder diese großen Melismen, noch etwa ihre spezielle Formgleichheit, an bestimmter, melodisch herausgehobener Stelle vom Text ab-

⁴⁸⁵„Dafür“ wird deutlich, daß in AR eher etwas wie eine Gesamtformel dieser Antiphonen vorliegt, die gegenüber beiden aus Greg langweilig wirkt (sicher, das ist eine vage ästhetische Qualifikation); daß diese Relation beider Fassungen, wie Pfisterers a priori Behauptung fordert, der Beweis dafür sei, daß AR aus Greg entstanden sein müsse, d. h. daß in Greg Individualisierung als historisch sekundärer Akt ausgeschlossen sein muß, mag glauben, wer will. Es gibt genauso gute Argumente für das Modell, daß Greg durch Individualisierung zu charakterisieren sei.

zuleiten sind, dürfte auch Stenzl einräumen — wenn aber nun die gleichen adiastematischen Neumen, denen nach Stenzl und seinen Gewährsleuten nicht die Eigenschaft zukommen darf, Musik bzw. Melodie als Gemeintes zu haben, solches notieren, ja, dann müssen eben diese Neumen doch wohl Musik als Gemeintes besitzen, sie geben ja, in ihrer Unvollkommenheit, den Melodieverlauf an, was denn eigentlich sonst; und daß die Neumenschrift einmal reine Musik, dann mal wieder keine Musik wiedergeben sollte — das sagt Stenzl jedenfalls nicht. Damit aber erscheinen die von ihm offenbar als ernsthaft verstandenen Allaussagen zu „den“ Neumen als Manifestationen von was auch immer, aber nur nicht von Musik, doch ein wenig merkwürdig, jedenfalls nicht mit der musikhistorischen Wirklichkeit zu verbinden. Aber vielleicht spielt die in diesem Zusammenhang ja auch keine Rolle?

Wenn nun aber Stenzl die angesprochenen Neudeutungen tatsächlich als tiefe Weisheiten und gültige Erkenntnisse zu Neumen und zur Musik des Chorals zitiert, z. B. die zu irgendeiner „Unmusikalität“ der Neumenschrift, fragt man sich natürlich, warum er das tut, natürlich nicht, warum er kritiklos Derartiges an sich weiterzugeben für sinnvoll hält, das natürlich nicht, sondern was diese Abqualifikation denn nun eigentlich für seine Betrachtung von Kompositionen — *horribile dictu* für eine Antiphonmelodie, nur was ist sie sonst? aus dem Sprachklang so emaniert? — des *Cant. cant.* bedeuten soll, die Melodie ist doch nun einmal durch diese Zeichen überliefert, also als Melodie und nicht als irgendetwas Anderes. Nachdem die Neumen rationalisiert waren, also die räumliche Analogie in den identischen Neumenzeichen auch das Ausmaß der melischen Bewegungen, der Sprünge und Schritte, sowie die entsprechenden Relationen zwischen Neumengruppen darstellbar gemacht hat, ist die Neumenschrift dann auch rational klar lesbar, in genau dem Sinne, den z. B. Guido dem Stadium der Neumenschrift zugewiesen hat, das auf der Nutzung von Linien beruht; ein Prinzip, das immerhin schon hundert Jahre vor dem *Micrologus* geradezu trivial intuitiv ebenfalls gedacht werden konnte, als man die *superficies* der liturgischen Musik, der Melodien auf Linien mit Hilfe der *Dasia* Zeichen, oder, gleichwertig, mit Hilfe von Intervallangaben notiert hat — und die *Dasia* Zeichen sind ja wohl als Notenschrift gemeint und auch so begründet. Ja, waren das dann Melodien, die gleichen Melodien, z. B. die Psalmodieformeln, in Neumennotation aber nicht⁴⁸⁶?

⁴⁸⁶Ist es für solche unfruchtbaren Erörterungen nicht ganz sinnvoll, einmal zu lesen, was denn Zeitgenossen des 10. Jh. so gesagt haben? So nennt doch die *Commemoratio brevis*, genau wie dies jeder musikalisch auch nur ansatzweise denkfähige Mensch tun würde, die Psalmodieformeln *modulatio psalmi*, und zeichnet sie, sei es durch Linien, sei es durch die Zeichen über den Silben auf. Die *psalmi* werden durch diese Formeln *modulantur*, ed. Schmid, S. 158, 37; Melodien sind das dann aber nicht? Nur, ... *modulatio psalmi, quae ascendit usque deuterum tetracordi superioris in sex consistens sonis*, ib., S. 158, 44; wo wird so Sprachklang beschrieben? und das noch hinsichtlich der Aussprache des Latein in dieser Zeit.

Ja, aber, wird hier der Weise einwenden, der sich nicht von solchen untiefen Oberflächlichkeiten einlullen läßt, gerade die Linienschemata der *Musica Enchiriadis* beweisen doch gerade, daß die Musik von der Sprache abhängt: Die Linien werden doch mit Silben „besetzt“; ja, sicher, niemand hat bestritten, daß die liturgische Musik mit Text auftreten muß; also kann auch die jeweilige Silbe — und notwendig werdende Silbenwiederholungen, bei Melismen — graphisch sinnvollerweise als Träger der Melodie auftreten, diese kann ja, alternativ und äquivalent auch in eigenen Zeichen über die jeweiligen Silben notiert werden; das sind gleichwertige Möglichkeiten: Auch hier sollte man nicht so naiv sein, die Ebene der Zeichen mit der des Bezeichneten und dann noch der des Gemeinten einfach, in der typischen Vagheit dieses Denkens durcheinanderzurühren, d. h. nicht zu unterscheiden.

Und, ein Blickchen weiter zeigt: Da gibt es doch diesen sog. Pariser Traktat, in dem eine textlose

Die Erklärung, die Stenzl liefert, liegt darin begründet, daß die Neumenschrift auf keinen Fall irgendetwas Musikalisches als Bezeichnetes haben darf⁴⁸⁷, denn sonst müßte man ja, was nach Stenzls Erkenntnis nicht der Fall sein darf, gar keine grundsätzliche Veränderung feststellen, keinen völlig neuentdeckten Weg oder grundsätzlichen musikhistorischen Sprung (bitte nicht: *Quantensprung*) von einer Vormusik zur eigentlichen Musik, wie sie Stenzl so erscheint, ja, man müßte eingestehen, daß der Choral eben eine ganz eigene Art von Musik ist, mit Tönen arbeitet und bestimmte Formprinzipien besitzt, die die Vertonungsweise von Texten bestimmt, so daß die choralischen Vertonungen von Stellen aus dem Text des *Cant. cant.* gar keine für tiefe musikwissenschaftliche Erkenntnisse heranziehbare Verbindungen zu späteren Vertonungen liefern kann — aber, natürlich, es ist doch eine Erkenntnis, daß eine Antiphonmelodie keine *Vertonung* in irgendeinem emphatischen oder nichtemphatischen Sinne sein kann; ja, nun, daß die Melodie direkt, unmittelbar, aus dem Sprachklang hätte hervorgehen können, wird wohl auch Stenzl nicht behaupten wollen (von nicht können, ganz abgesehen): Die Melodie gehört zu einer Tonart, nutzt eindeutige Tonhöhen, nutzt, wie oben bereits im Vergleich zur Ant. *Pulchra es* angedeutet, rein musikalische Freiheitsgrade, irgendjemand muß sich z. B. dafür entschieden haben, wie die Töne der Binnenkadenzen sind, welche tonräumliche Gesamtdisposition die Melodie haben soll, ob und wie der Gesamtschluß gestaltet werden soll, nämlich mit recht aufwendiger Beweglichkeit, die aus dem Sprachklang erklären zu wollen ja hoffentlich niemand in den Sinn kommt; ein entsprechender Sprachklang hätte wohl auch in der Zeit Karls Erstaunen ausgelöst, immerhin hat die Melodie einen Umfang einer Sept, was Stenzl, wenn man e silentio schließen darf, wohl auch nicht für den üblichen Umfang der karolingischen Sprachmelodie halten wird⁴⁸⁸; also, es ist klar, irgendjemand, den man doch wohl als Komponisten bezeichnen muß, mußte sich bei jedem einzelnen Ton entscheiden, welchen er nun haben wollte, z. B. dafür, daß er auf *filiae* den Akzent ebensowenig beachten wollte wie er auf *cubiculum suum* einen Wortakzent gesehen haben kann — ja warum soll man diesen „jemand“ eigentlich nicht als Komponisten bezeichnen? nein, so unfähig im Sinne von M. Haas waren diese Komponisten nicht, daß sie nicht gewußt hätten, die Betonung des vorletzten Wortes lautete *cubiculum*⁴⁸⁹. Natürlich,

Sequenz ohne Buchstaben in, na ja, Partitur notiert wird, Träger sind da die Zeichen für Kürze und Länge, nein nicht als Silbenquantitäten, sondern als Zeichen der Dauer von Tönen, aus denen, wie man zu Anfang der *Musica Enchiridis* erfahren kann, die Musik besteht; Hucbald, basierend auf der Tradition der grammatischen Definitionen von *vox* etc., fügt noch hinzu, daß hier ein Unterschied zur *vox articulata* liegt — also auch da ist eine Anbindung von Musik an den Sprachklang nicht möglich, die Autoren haben gewußt, was Sprachklang und was musikalischer Klang ist; Musik besteht aus Tönen.

⁴⁸⁷Schade, daß Stenzl in der Literaturkenntnis gewisse „Verzögerungen“ zeigt, sonst hätte er die schon etwas ältere, B. Laum, zwanziger Jahre, vorgetragene Erkenntnis bemerken können, daß das Bezeichnete der grammatischen Akzentzeichen musiktheoretisch definiert worden ist, daß hier also ein musikalisches Bezeichnetes vorliegt, schon in den „Urzeichen“ — und daß diese einfach so, mir nichts dir nichts, zur Neumenschrift geworden seien, wäre aber auch eine absurde Annahme: Eine ganz bewußte Verwendung der Zeichen und ihres Bezeichneten, nun in der Lateinischen Grammatik „arbeitslos“ geworden — warum wohl? — zum Zweck der Notierung der Melodien mußte erst notwendige Umgestaltung leisten, z. B. Neumen wie den *climacus* oder den *scandicus* ersinnen; ja, so einfach war das auch nicht.

⁴⁸⁸Luthers *Nun komm, der Heiden Heiland* hat den Umfang einer Sext — und wer wollte diese Melodie nicht als Melodie bezeichnen wollen, wenn er musikalisch erlebensfähig ist?

⁴⁸⁹**Können Melismen Sprachklang sein?** Wie Stenzl die, von ihm komischerweise nicht nach Hartker und dem römischen Antiphonar gelesene Form dieser musikalisch etwas aufwendigeren

Schlußbildung ausgerechnet als *Mittel*, um die korrekte Aussprache und sinngemäße Betonung zu sichern, genau so wie die Hochtöne, die entsprechenden Silben und Worte hervorzuheben, ib., S. 136, betrachten kann, ist geradezu exemplarisch unverständlich, zumal ja der regionale Höchstton hier auf *cubiculum* zu finden ist: Die Nichtbeachtung des Zeugnisses von Hartker ist hier doch etwas merkwürdig, denn der notiert explizit einen runden *pes*, der genau der Fassung des Antiphonars entspricht.

Davon abgesehen, ist leider unverständlich, wie sich Stenzl dann den Tiefgang, das, einmalige, Erreichen des absoluten Tiefsttons auf *in cubiculum* erklärt, nur als Mittel, die korrekte Aussprache und sinngemäße Betonung zu sichern? Soll damit das Wort *in* doch etwas betont sein? Und sollte *suum* nicht doch auch eine gewisse Betonung verdienen, eine korrekte Aussprache und sinngemäße Betonung; oder meint Stenzl damit, daß die zweitönigen Melismen die Silbenfolge *cu-bi-cu-lum* besser aussprechen lassen? Sicher, man könnte vielleicht, wenn man die vorliegende Diskussion unbeachtet läßt, wie dies nicht nur für Stenzls geistigen Hochflug so typisch ist, der Meinung sein, daß Liqueszenzen dem Sänger helfen, die Liquida korrekter auszusprechen — als er sie in normaler Aussprache ausspricht? So etwas wird man ja wohl nicht behaupten wollen (bzw. s. u.), wenigstens das tut Stenzl ja auch nicht, der die Liqueszenz unbeachtet läßt; sie ist wohl diminutiv, d. h. der Übergang zur *finalis* beachtet nicht die Silbengrenze, wird schnell gesungen, quasi als ein Melisma (die neueste Vorstellung, daß die Liqueszenz, natürlich *semasiologisch*, die genaue Aussprache von *et* — nasaliert auszusprechen? —, liqueszenten Buchstabenfolgen in bestimmter Reihenfolge, oder Formen wie *laudate*, wo analog ein „Mitlauter“ und folgende *muta* erscheinen, d. h. der „Mitlauter“ ja einen eigenen Klangwert haben kann, u. ä. innerhalb der notierten Melodie als, ja wohl nur zusätzliches Bezeichnetes haben soll, übersieht einmal, daß die korrekte Verkündung der hl. Texte auch in der *lectio* vor sich geht, in reinen Lektionaren aber entsprechende angebliche Ausspracheangaben nicht für notwendig gehalten wurden; nur, auch diese Texte sollten doch wohl zu Gehör gebracht werden, warum soll dann eigentlich nur innerhalb der Musik „plötzlich“ die Aussprache die Bedeutung erlangt haben, daß sie nur in Musik bezeichnet werden sollte — und zum anderen: was schließlich soll man dann mit Liqueszenten innerhalb von Melismen, zwischen Neumengruppen anstellen, plötzlich eine liqueszente Aussprache des Vokals erwarten? Guidos expliziter Hinweis auf die Entbehrlichkeit dieser Neumen wie auch ihre Bedeutung als *plica*, doch wohl nicht aus „plötzlich“ auftretenden besondere Aussprache, weisen daraufhin, daß das Bezeichnete dieser Neume melisch nicht unabdingbar war, aber eine Singmanier bedeutete, die wohl eher ausführungsmäßiger Natur ist: Im Tract. *Deus, Deus* erscheint auf *Qui timetis Dominum laudate* ein liqueszenter *pes*, was dieser bedeutet, wird aus der gleichen Stelle im Tract. *Domine, exaudi orationem* deutlich, wo der „gleiche“ *pes*, nun aber als *runder pes*, zusätzlich versehen, in St. Gallen, mit *c: laudate* kann man als lange Silbe lesen, *orationem* aber nicht; aber *Domine, exaudi* wird explizit durch episemierten *pes* notiert: Hier ist *lang* zu singen, zu singen, oder soll man an beiden Stellen eine tiefst sinnige Verschiedenheit der Aussprache als Verkündigung annehmen wollen?).

Also was hat man nun wirklich vor sich: Der Komponist entschließt sich, den Schluß hinsichtlich musikalischer Aufwendigkeit zu steigern, das macht man Gregorianisch so, daß man einmal die Beweglichkeit durch Setzung eines größeren Ambitus erhöht, zum andern dann, wenn für notwendig gehalten, Melismatik einbringt; betrachten wir einmal die Ambitus der vorausgehenden Abschnitte — und daß eine Gesamtdisposition vorliegt, die kaum sprachgezeugt ist, dürfte wohl niemand nicht hören können, aber, wer weiß? —, der erste *G - c* (die ganze erste Zeile), der zweite *ideo ... rex* ebenfalls, *et introduxit me E - a*, und der letzte, der, wo die Kadenz stattfindet und die Melismatik, der kennt *D - a*, also einen Quintumfang, der zudem deshalb besonders auffällig wirken kann, weil er den Tiefstton setzt; wer das nicht als ästhetische Wirkung empfinden kann, schon hinsichtlich der Relation zu den vorangehenden Abschnitten, der könnte tatsächlich unter der Unfähigkeit leiden, rein sprachklanglichen von musikalischem Vortrag nicht unterscheiden zu können: Der Komponist erreicht auf *introduxit me* die Tonika, zum ersten Mal, durch Terzsprung, also nicht gerade als deutliche Kadenz, es handelt sich ja auch nur um einen kleinen Einschnitt; danach folgt etwas, das dem Gregorianischen Stil nicht fremd ist, eine weitere Terz, nämlich die, die die *finalis* „umkreist“, *F - D*, der Zielton ist sozusagen vorgegeben, für eine solche Konzeption gibt es in den Chormelodien

genügend Beispiele (man sollte auch nicht übersehen, daß AR an genau dieser Stelle mit genau der gleichen übergeordneten Disposition, den Schlußsatz etwas melismatisch zu gestalten, nur einen Quartumfang kennt).

Ist damit der Tiefstton erreicht, ziemlich, aber nicht sehr schnell, in Bezug auf den vorangehenden Abschnitt, $G - E; F - D$, also mit einer „Gegenbewegung“ der Kleinbewegungen zur übergeordneten Richtung, so geht dann der folgende, sprachklanglich ja wohl völlig überflüssige (wenn man unbedingt völlig Verschiedenes in Vergleich bringen will) Aufstieg sehr schnell, nämlich diatonisch direkt, ohne Unterbrechung durch „Gegenbewegung“ oder Anhalten eben von $D - a$, eine durchlaufene Quinte; eine nicht nur durch die Melismatik völlig neue musikalische Situation, also Wirkung; diese Wirkung reduziert sich dann in der zu erwartenden „Gegenbewegung“ auf *cubiculum*, mit der die Tonika direkt angesteuert wird.

Daß es sich hier ausschließlich um rein musikalische Wirkungen handelt, die der Komponist eben so haben wollte, zeigt doch schon der Umstand, daß diese Bildung nicht akzentbeachtend ist, sondern rein silbenzählend, der Akzent heißt *cubiculum*, nicht etwa *cubiculum*. Außerdem — was übrigens für alle Text vertonende Musik gilt, die Beachtung der verfügbaren oder geforderten Silbenzahl — gibt es gewisse Vorgaben: Die Wiederholung der Tonika in der bzw. als Gesamtkadenz ist üblich, womit das Wort *suum* sozusagen der kompositorischen Verfügbarkeit entzogen war — das ist aber eine rein musikalische Konvention; ein Stilprinzip, wie die Abschlußtriller in barocker Musik, nichts anderes (natürlich von anderer Form). Denn selbst Stenzl wird nicht behaupten wollen, daß das Wort *suum* nicht ganz wichtig sein sollte, und eigentlich doch eine *sinngemäße Betonung* erwarten müßte; ja, also Kadenzbildungen setzen sich gegen *sinngemäße Betonungen* durch; ein rein musikalischer Formfaktor also.

Es dürfte doch klar sein, daß *in* durch seine höhere Lage gegenüber *suum* nicht etwa *sinngemäße Betonung* erfährt, sondern Voraussetzung des Erreichens des Tiefsttons ist: Wie häufig gibt es in der Gregorianischen Melodik das Prinzip, daß eine Bewegung nach unten durch eine, meist „kleinere“ nach oben kontrastreich vorbereitet wird, man holt sozusagen in Gegenbewegung Schwung, wenn man die tonräumliche Bewegungsdynamik choralischer Melodien in Worte bringen will; ja, wenn aber nun das Prinzip dieser Melodie die *sinngemäße Betonung* war, warum hat der Sprachklangwirklicher — so müßte man den Komponisten nach Stenzls Vorstellung wohl benennen? — dann nicht den folgenden Höhepunkt, ein relativer Höhepunkt, auf die betonte Silbe gesetzt? So stört er doch das Stenzlsche Postulat? Vielleicht aus Unwissenheit; nein, aus musikalischem Sinn: Die zwei letzten Töne sind fest gegeben, nicht von der Sprache, wie gezeigt, sie müssen aber erreicht werden, was hier durch die liqueszenz *clivis ha* geschieht; und sonst muß man eben die kompositorische Zufälligkeit der ästhetischen Entscheidung hinnehmen — ist die oben angedeutete Melodieführung nicht überzeugend, rein musikalisch? Schließlich war in diesem letzten Abschnitt auch die tiefste Lage gegeben, das Erreichen des Tiefsttons an gerade dieser Stelle paßt also in das Gesamtkonzept; der schnelle diatonische Aufstieg ergibt sich aus dem gewollten Effekt einer Steigerung des musikalischen Aufwands, der melodischen Beweglichkeit als Schlußeffekt, neben der einfachen Kadenzwendung; Beispiele dafür gibt es reichlich; das ist Stilmerkmal Gregorianischen Komponierens; natürlich kann sich ein Komponist auch anders entscheiden und die Schlußgruppe vom musikalischen Aufwand her reduzieren; ein Beispiel dafür war oben in der Ant. *Pulchra es* zu sehen — das aber erst nach dem einzigen Quartsprung der Melodie auf *acies*, was der Komponist wohl nicht wegen einer *sinngemäßen Betonung acies* getan haben dürfte, wie bereits angesprochen; man muß bei stilistisch bzw. gattungsmäßig so bewußt zurückhaltenden Melodien wie den Offiziumsantiphonen auch „kleine“ Merkmale der Form beachten; nur, weil die gewohnte Musik mit größeren Gesten klingt, kann man die „kleinen“ Formmittel stilistisch, es sei betont, bewußt zurückhaltender Melodien nicht einfach für irrelevant halten.

Also hört man im Schlußabschnitt der Ant. *Nigra sum* einen dezidiert die Gesamtdisposition eines großen Abstiegs durchführenden, ja vollendenden Sprung in den Tiefstton, der dann diatonisch direkt nach oben verlassen wird; diese rein musikalische Gestaltung macht den folgenden Abstieg der *clivis ha* geradezu notwendig, ja, musikalisch logisch. Wer würde der *korrekten Aussprache* wegen eine solche, zudem noch leicht melismatische Bildung ersinnen können? Gregorianische Komposi-

sten mit Sicherheit nicht, es sei denn *korrekte Aussprache* soll bei Stenzl einen Sinn haben, der dem normalen Hörer choralischer Melodien und Rezitationen unbekannt bleibt; nur bleibt er dann leider undefiniert, vielleicht ja unreflektiert?

Sollte Letzteres der Fall sein, dann gilt dies wohl auch für das Postulat einer durch solche Melodiewendung zu sichernden *sinnmäßigen Betonung*. Wie in dem vorliegenden Beitrag bereits mehrfach angesprochen, beruht Stenzls Vorstellung oder besser Formulierung auf der anachronistischen Absolutsetzung modernen deutschen Sprachgebrauchs — der natürlich auch schon im italienischen Madrigal Vorläufer hat: Die Betonung der „Hauptsilbe“ kann in den entsprechenden Sprachen, im Altgriechischen geht das nicht, der Ebene der emotionalen Kundgabe dienstbar gemacht werden. Was heißt denn das wieder? Zur Antwort sei auf die Schriften von E. Koschmieder verwiesen: Es geht darum, daß man die eigene emotionale Einstellung zu dem, was man sagt, auch, d. h. nicht nur, in der Weise mitteilen kann, daß man sprachklanglich die jeweilige betonte Silbe klanglich, meist durch besonderen Schalldruck, in gewissen deutschen Mundarten auch durch Höhergehen der Stimme — erinnert sei hier an den Terminus *pälzer Krischa* — hervorhebt. Auch zur Klärung eines mitgeteilten Sachverhalts kann dieses Mittel eingesetzt werden, so ist, außer neueren deutschen Rednern, bekannt, daß man *an einem Strick ziehen* kann (das betonte Wort gesperrt); dann will man sagen, daß man nicht etwa an einem Seil, an einer Kette, an einem Stock, oder an was man sonst noch ziehen kann, ziehen will, nein an einem Strick soll das geschehen; man kann aber auch betonen *an einem Strick*; dann will man betonen, daß man ausschließlich an einem solchen ziehbaren Gegenstand ziehen will, nicht an zwei, ob das Ziehobjekt nun eine Kette, ein Seil, ein Stock oder sonst etwas ist, ist irrelevant, wichtig ist die „Einheit“ des Ziehens.

Und was hat das nun mit Stenzls Choralansicht zu tun? Nun, das ist deutsche Sprachkonvention — ist sie das auch für die lateinische Sprache zur Zeit der Choralkomposition, oder wenn das nicht gefällt, der Choralentstehung? Ist also Stenzls so selbstverständlich als allgemeingültig vorausgesetzte Funktion des Wortakzents im Lateinischen überhaupt möglich? Das darf man nicht nur, das muß man doch einmal fragen, denn die aus der Schule sicher geläufige *Pänultima*regel stellt klar fest, daß die Akzentlage im Lateinischen Wort fest ist, abhängig von der quantitativen Prosodie; ob das verträglich mit der für Stenzl, naturgemäß so natürlichen deutschen Akzentfunktion ist — wäre doch mal zu fragen.

Ist wirklich klar, daß das in Formeln wie den Psalmodieformeln ja schließlich ohne Bezug zu einem jeweiligen Wort wirksame Prinzip einer Beachtung oder Nutzung des letzten oder der beiden letzten Wortakzente (alternativ zum Prinzip des Silbenzählens!) als Träger oder Auslöser einer der verschiedenen damit verbundenen melischen Möglichkeiten, meist wohl durch Hochgehen der Stimme, d. h. höheren Ton, in genau dieser Weise funktioniert hat? Wer diese Vorstellung durch den gesamten Choral durchführen will, wird einige Probleme bekommen, was hier nur angedeutet sei, um auf einen doch wohl möglichen Anachronismus hinzuweisen: Es müßte ja wohl erst einmal reflektiert und bewiesen werden, daß es eine solche typisch germanische Aussprache des Lateins gegeben hat, und außerdem, daß diese sich dann in der Musik — und Musik ist ja wohl ein höherer Ton in Bezug auf eine tiefere Umgebung — als Bewegung nach oben ausgedrückt haben muß. So sicher sollte man sich da nicht sein, denn der Choral ist zwar, natürlich, ästhetisch komponierte Musik, hat aber höchst rationale Grundlagen seiner Formbildung, wie z. B. die Nutzung der abstrakten Syntax.

Sollte man nicht einmal hören oder beachten, wenn ersteres schwer fallen sollte, daß die hohe Lage der Silbe *et introduxit me* kaum auf eine *sinnmäßige Betonung* verweist — übrigens wäre auch dieser Ausdruck rational zu bestimmen —, sondern klar auf die Konzeption des Abstiegs in „umkreisenden“ Terzen: *G a-F G G-E — F-D E ...*, das sollte nicht komponiert, sondern aus der Sprache, also wohl aus dem Sprachklang entstanden sein?

Man beachte auch, daß hier zum (vor)letzten Mal *a* erklingt, das dann nur noch einmal, eben als Höhepunkt, bestätigt von Hartker, der Schlußwendung gehört wird; das ist doch weder textgeboren noch etwa Zufall, das ist Ergebnis einer rein musikalischen Ästhetik. Die oft genug phantasierte Doppelbetonung übrigens ist auch nicht historisch nachweisbar; es geht also nicht an, tief zu folgern, daß der *rex* die Braut nicht nur *führt*, sondern *eeeinführt*; das wäre deutsch gedacht (auch hier widersprechen die Neumenangaben Hartkers der von Stenzl gewählten Melodiefassung; das sollte

zunächst hat dieser Komponist sich für einen Anfang entscheiden müssen, wofür er entweder als erster für diesen Text, *Nigra sum sed formosa*, die betreffende Wendung erfunden hat, die dann andere, oder auch er selbst, auf weitere Texte übertragen haben, wenn er eine Formel bzw. besser einen typischen Anfang übernommen hat, dann war wenigstens der Anfang der Entscheidungen geleistet; nur, aus dem Sprachklang ableitbar ist gerade das klare Initium ja nun auch nicht, wie auch recht unverständlich — vom Sprachklang her gesehen — wäre, daß er *et introduxit* mit hohem Ton vertont — wenn man hier nicht die rein musikalische Intention, des sozusagen forcierten ersten Abstiegs zur Tonika berücksichtigt, das ist ja wohl eine rein musikalische Entscheidung; die Sprache kann hier überhaupt nichts vorgeben, abgesehen von der Gliederung überhaupt, natürlich, die Melodie ist wie so viele andere vierteilig in übergeordneter Zweiteiligkeit.

Nun wird wohl auch Stenzl nicht leugnen wollen — auch hier wieder e silentio gefolgert —, daß man diese Melodie höchst gesänglich, mit schöner Stimme und auch noch korrekt gesänglich vortragen kann, ein Wesensmerkmal von Musik, gekrächzt hat man sie wohl nicht (s. den Anfang der *Scolica Enchiridis* und den der *Commemoratio brevis*), also vom *cantor* und Chor kann man auch aus dieser einfachen — das ist Stilmerkmal — Melodie einen recht musikalischen Vortrag machen, eben, wenn man nicht lieber, Hieronymus folgend, krächzen will, nur wäre dafür eine *flamma pietatis* des *cor* notwendig, die vielleicht nicht jedem Sänger als *Manifestation des Geistes* gelingt; also, es wird wohl niemand der Meinung sein, daß ein gesänglicher Vortrag dieser Melodie nicht als Gesang, sondern sprachklangliche Lesung erscheinen mußte; es handelt sich um *modulationes*, um eine komponierte Folge von klar definierten Tonhöhen, das sagt z. B. die *Commemoratio brevis* genauso klar wie Hucbald; und auch Aurelian hat schon, wenigstens ansatzweise gemerkt, daß sich in den Melodien von Introitus genau die Intervalle wiederfinden lassen, die man theoretisch bei Boethius findet. Also, es handelt sich klar um Gesang, um *cantus sive modulatio sive melodia*, jedenfalls im hier ja wohl ebenso klaren Denken des Mittelalters.

Damit aber, und das auch ganz konkret, wird man, ja muß man der Melodie der Ant. *Nigra sum*⁴⁹⁰ nicht nur etwa einen gewissen Grad an Musikalität zugestehen müssen — nicht einmal

man doch beachten, wenn man schon die Neumen darüber schreibt — übrigens ist das auch so ein deutlicher Hinweis darauf, daß auch die adiaستمatischen Neumen in ihrer auskunftsrärmsten Erscheinung, nämlich syllabisch, erhebliche rein musikalische Auskunft geben können; so dumm waren die Verfasser des *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae* nun auch wieder nicht, daß sie für ihre Melodien das nicht gesehen hätten).

Ja, aber der von Stenzl so dankenswert abgedruckte Hartkersche Neumentext, der also doch zu etwas zu brauchen ist, der bringt auf *cubiculum* doch einen *langen pes*; ja, sicher, das ist sinnvoll, denn da handelt es sich um die Tonika — man kann nicht einfach Längen und/oder höhere Tonlage, wie es halt geradeso paßt, als jeweiligen Ausdruck von irgendeiner, wie auch immer zu verstehenden *sinn-gemäßen Betonung* nehmen; denn dann müßte man auch die Wendung *dilexit me rex* so verstehen, daß zwar der *rex*, bei Hartker mit *c* versehen gegenüber *me* mit Episem, höher steht als die *nigra*, was melisch „korrekt“ wäre, diese aber dafür gelängt worden wäre, nein, es handelt sich um eine rhythmische Interpretation. Die Schlußwendung jedenfalls von *et introduxit me* an — und ob hier wirklich ein melodischer Einschnitt vorliegt, ist keineswegs trivial — hat mit *sinn-gemäßer Betonung und korrekter Aussprache* nichts zu tun, es handelt sich um ausschließlich musikalisch erklär-bare Melodieführung; wer sollte eigentlich mit melodischen *pes*-Folgen sprechen?

⁴⁹⁰Sollte denn nicht *nigra* einer besonderen Betonung bedürftig sein? Das Wort steht doch in Kontrast zu *sed*! Also müßte man, will man der deutschen Betonungskonvention — wenigstens der älteren — folgen, dem Komponisten vorwerfen, daß er nicht lieber die Initialformel des 1. Tons genommen hat, die doch auch so beliebt war. Ja, vielleicht hat der Komponist aber gar nicht so

das tut Stenzl —, sondern sie eben als Melodie qualifizieren; einfach so absolut einer solchen Melodie die Melodiequalität abzusprechen, erscheint ja auch etwas absonderlich, vielleicht gäbe es ja Zwischenstufen? Nein, die gibt es nicht, das ist eine Melodie, komponiert in jedem einzelnen Ton, doch nicht sprachklanglich gegeben, aber, man kann ja methodisch einmal so fragen, warum nicht?

Nun, dann muß man die stilistisch einfachste, aber doch wohl ebenso musikalische — eben nicht sprachklangliche — Form des liturgischen Gesangs als Maßstab annehmen, nämlich die Psalmodieformeln. Denn, Maßstab kann doch nicht irgendeine, höchstgradig vage, unreflektiert intuitive Vorstellung von dem, was Musik oder Melodie sein darf und was nicht, sein, sondern es können nur die mit den Antiphonen durchgehend, also in direkter Konfrontation gesungenen, ja wohl mit Singstimme vorgetragenen Psalmodien herangezogen werden; sozusagen musikalisch „darunter“ gibt es im Choral nichts. Die Psalmodie ist ein musikalisch stilistisch rational bestimmtes Muster, mit dem, auch noch in acht verschiedenen Formen, also die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit ausnutzend, Prosatexte gesungen werden, und zwar im einfachsten, aber klar noch musikalischen Stil. Dieser ist ebenso klar bestimmt, und, wie oben angesprochen, und allen Hörern bewußt, natürlich eine musikalische Form, doch nicht etwa eine sprachklangliche Erscheinung!

Damit ist die Psalmodie für den Gregorianischen Still gewissermaßen die untere Grenze des *cantus*; klar die stilistisch einfachste Form von gesanglichem Vortrag von Liedtexten; und zwar als eindeutige Form eben in jedem einzelnen Ton eine eindeutige Melodie; daß es sich um Musik, um Melodie, ausgeführt also um Gesang, handelt, sieht man nicht nur mit normalem musikalischen Menschenverstand, sondern auch in der Terminologie der für das Mittelalter ja wohl nicht ganz irrelevanten Theoretiker, da spricht z. B. der Autor der *Commemoratio brevis*, ed. Schmid, S. 163, 74: *Porro ad cursim canendum isdem quidem, sed expeditioribus melodiis utimur, quas nihilominus in hac subiecta notatione significare curavi*. Also ist der Autor davon überzeugt, daß es sich hier um *modulationes sive melodiae* handelt, die man dann eben auch *ad canendum* gebraucht; er wendet also die gleiche Terminologie an, die jeder anwenden muß, der einmal gehört hat, wie ein monastischer Chor die Antiphonen gesanglich, in ihren Melodien, also auch die Psalmodien vorträgt; und wie anders das klingt, wenn der gleiche Chor diese Texte nur sprachklanglich vorträgt, braucht wohl nicht noch betont zu werden; ein Unterschied wie von Sprachklang und Musik, der er ja auch sein soll, vielleicht ja nicht für die großen Neudenker der musikalischen Mediävistik; also, es sei wiederholt: Man vergleiche einmal den Eindruck eines gesanglichen Vortrags und einer Lesung des gleichen Liedtextes durch einen Mönchschor (unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß es sich nicht durchweg um extreme, ja übertreibende Anhänger von Hieronymus handelt; aber, diese Voraussetzung dürfte trivial sein — oder, vielleicht doch nicht, wenn man an die Vorstellungen denkt, die Stenzl auch noch zitiert?).

Nimmt man also diesen Maßstab musikhistorisch sinnvoll, dann wird man feststellen, daß die Ant. *Nigra sum* sich durch ihre melodische Beweglichkeit geradezu grundsätzlich von der Einfachheit bzw. musikalischen Schematik der Form⁴⁹¹ der Psalmodie unterscheidet. Das

deutschsprachlich gedacht, wie das der Ausdruck *sinngemäße Betonung* so interpretieren möchte?

⁴⁹¹Natürlich ist auch das ein Begriff, der dem Mittelalter entsprechend geläufig war — so groß ist in fachlicher Hinsicht die Alterität des Mittelalters nun auch nicht, vielleicht allerdings hinsichtlich der fachspezifischen Rationalität — so spricht die *Commemoratio brevis* die Form der Differenzen als *formae* an, ed. Schmid, S. 165, 116: *Praeterea pro diversitate antiphonarum, quae psalmis adiunguntur, per omnes pene octo tonorum melodias finis versuum variatur; quarum diversitatum in*

ist offensichtlich Stilmerkmal, was auch daraus verständlich wird, daß die Antiphonen auch musikalisch das Proprium repräsentieren, musikalisch notwendig in einem einfacheren Stil als die Antiphonen der Messe, aber eben doch musikalisch, denn einen solchen Stilunterschied zwischen stärker melismatisch, noch beweglicherem und dem eher einfachen, syllabischen, tendenziell weniger beweglichen Stil kann es ja nur auf der Ebene von Musik geben, textlich gibt es dafür nicht den geringsten Grund oder Anlaß.

Man kann diese melodische Beweglichkeit, die auch Stenzl kaum als für die zeitgenössische Aussprache von lateinischen Texten typisch qualifizieren wird (wieder e silentio gefolgert), zu messen versuchen, z. B. in der Suche nach Gerüsttönen, also einer Beziehung zur Relation zwischen *tuba* und *finalis*; dies kann man z. B. etwas primitiv dadurch formalisieren, daß man — D. Hughes empfiehlt diese Methode, bei der er auf Jammers verweist — einfach einmal die Häufigkeit des Auftretens von Tonhöhen zählt, womit man bei der hier betrachteten Antiphon *Nigra sum* auf bemerkenswerte Zahlen kommt: *D: 1x; E: 3x; F: 4x; G: 10x; a: 10x; h: 6x; c: 3x*: Man muß wohl den Vergleich mit den entsprechenden Tonzahlen in der zugehörigen Psalmodie (einschließlich ihrer Differenz) nicht explizit machen, um den Unterschied zu verdeutlichen: Ein vergleichbares Gerüst besteht nicht, die Töne in mittlerer Lage treten am häufigsten auf, *G* gleichoft wie *a*, danach kommt *h* (unter Einrechnung der Variante, die z. B. Gevært angibt, wäre die Anzahl von *h* um eins zu erhöhen, die von *c* um eins zu vermindern), die Extremtöne erscheinen dann wesentlich seltener. Und betrachtet man die Melodie hinsichtlich des Auftretens — typisch für diesen Stil der Musik — von Rezitationstönen, findet man eigentlich nur einen Abschnitt, der klar in diesem Sinne erscheint, *filiae Jerusalem*, knappes, silbenzählendes bzw. nicht Akzent beachtendes Initium und Kadenz mit Akzentbeachtung; hier liegt eine Rezitationsphase vor, geradezu exemplarisch in den Merkmalen, die aus Textstruktur abzuleiten sind: Akzentbeachtung bzw. Silbenzählen. Textgezeugt wird man auch diesen Abschnitt wohl nicht deuten wollen, das da wirksame Prinzip ist generell für den Choralstil gültig.

Fragen kann, ja muß man aber, warum gerade an dieser Stelle, und warum in der betreffenden Lage dieser deutlich rezitativische Abschnitt erscheint; ergibt sich das aus der Sprache? Doch wohl nicht, da gäbe es, wie die anderen Antiphonen zeigen, „unendlich“ viele andere Möglichkeiten, der Komponist wählt aber diese Lage, in gleicher Tonlage mit dem Anfangsteil, aber mit geringerem Ambitus, ohne jeden Sprung, also vom musikalischen Aufwand her wesentlich einfacher als Anfang und Folgendes — ein Ergebnis irgendwelcher Sprachmerkmale oder einfach Zufall? Sicher, der Komponist benutzt in typischer Weise für die Kadenzbildung den Akzent, das tut auch die Psalmodie (wenn sie da nicht silbenzählend ist). Aber das hat weder mit der tonräumlichen Disposition, der Wahl des Schlußtons oder der Gestaltung des Ganzen zu tun.

Nehmen wir also einmal an, der Komponist hat den Anfang als gegebene Wendung übernommen, dann hatte er einen bewegten Anfang, Initium, klar und Halbkadenz nach typischer „Umkreisung“, *c - a, c - h*; dabei ist allerdings zu beachten, daß die von Gevært gegebene Variante, aber auch die Parallelen etwas anders auf *h* rezitieren, also *sed* auf *h* gesungen, die Wendung nach *c* also eine sekundäre, rein musikalisch stilistische Variante oder Veränderung sein könnte; die Ant. *Salva nos, Christe* zeigt jedenfalls, daß die Kadenzwendung *c - a, c - h*, nebst anschließender „Reduktion“ (im folgenden Abschnitt), typisch ist; es wäre also

primo tono hae formae sunt ..., woran sich die *Notate* eben der *formae* der Differenzen anschließen; aus der Sprache waren diese *formae* nun wirklich nicht ableitbar.

erst zu beweisen, eben aus Parallelen, daß man das Initium von der direkt anschließenden Kadenz abzutrennen hätte, um *Nigra sum, sed; Salva nos, Christe; Pulchra es, et* dem Text entsprechend auch in der Musik getrennt sehen zu können, abgesehen davon, daß die Praxis der *crux* alt ist; so nahe dies vom Text her scheinen kann, melodisch ist kein Grund für eine *incisio* ausgerechnet mitten im Initium zu sehen — die mögliche Textstruktur muß also nicht in der Melodie „befolgt“ werden, sie kann es, sie ist ein musikalisches Mittel, wie die, schon durch den Anfang des zweiten „Satzes“, *filia ...*, deutlich gemachte Kadenz auf *formosa* zeigt. Da ist wirklich ein Einschnitt⁴⁹².

Der erste Teil also, und die Kadenz auf *Jerusalem* ist eindeutig, bildet ein zweiteiliges, korrespondierendes Gebilde, bei dem in typischer Weise die Akzente beachtet werden oder nicht, *Nigra* z. B. wird, wie gesagt, nicht akzentbeachtend vertont — obwohl es eben natürlich, z. B. bei einer anderen Wahl der Tonart, d. h. ursprünglich wohl auch der Anfangswendung, Initialformeln gibt, die gerade einen Anfangsakzent beachten bzw. ausnutzen, wie die häufige Formel des 1. Tons (Sprung *D – b*). Die hat der Komponist also nicht gewollt, dann aber muß er den Regeln des Stils von Greg folgen.

Der zweite Teil ist belebter, übrigens auch in *Salva nos, Christe*, insofern als drei musikalische Teile aufeinanderfolgen, die man in einem Melisma als Neumengruppen trennen könnte — als Reaktion auf den Text oder als rein musikalische Bildung? So trivial ist das nicht, denn die Gesamtkonzeption, nochmaliges Berührung des Höchsttons, mit zweimaliger Akzentbeachtung, als typische Vorbereitung des dann konsequent durchgeführten Abstiegs, der die Tonika auf *introduxit me* erreicht, also „zu früh“, natürlich mit dem Zweck, den Hauptschluß auf der Basis der Tonlage der *finalis* musikalisch aufwendig zu gestalten, einen wirklichen musikalisch wirksamen Schluß zu schaffen — natürlich gibt es solche Wirkungen im Choral, bewußt komponiert; man kann auch an das Prinzip des Jubilus denken; diese Gesamtdisposition, *Hochlage, Reduktion, Hochlage als Vorgabe für den Abstieg, Abstieg und Gesamtkadenz* kann man doch nur als bewußte kompositorische Entscheidung bewerten, doch nicht etwa aus der Sprache ableiten.

Es ist auch nicht zu übersehen, daß der zweite Hauptabschnitt, *ideo dilexit* die Wendung auf *formosa* wiederholt, also die Kadenzwendung, die „Umkreisung“ des vorher gesetzten Tons *h*; auch der folgende Sprung nach *G* findet sich, und sogar die „Gegenbewegung“, nun aber nicht als Kadenz, sondern als Beginn des folgenden, so geplanten, Abstiegs zur Tonika, immerhin eine Sext, gar nicht so wenig für einen musikalischen Stil, der sich so dezidiert zurückhält, also klar um die gattungsbedingten Grenzen des verfügbaren musikalischen Aufwands weiß. Die Wendung selbst ist trivialerweise akzentbeachtend, das war sie ja auch als Kadenzwendung; nur ist der Sprung nach *G* jetzt nicht „totes“ Intervall, sondern weiterführend. Was

⁴⁹²Die entsprechende Deutung von Stenzl ist also mit der Typik der Formtechnik nicht so einfach zu vereinbaren, insbesondere in Hinblick auf die Parallelen: Was er übrigens rein gestalthaft beschreibt, das „Gegeneinander“ der beiden „Teile“ *Nigra sum* und *sed formosa*, beschreibt nicht nur das Prinzip von Initium und Kadenz, sondern basiert auch noch total auf musikalischer Gestaltbildung; der Text schreibt doch nicht dieses „Gegeneinander“ vor; verführt vom Text in der sicher naheliegenden Deutung, daß nämlich *sed* ein Gegensatz ist, einen neuen Satz einleitet, interpretiert Stenzl, ib., S. 135, eine Gregorianisch nicht nachvollziehbare, d. h. statistisch belegbare *incisio* in die Musik hinein. Auch in seiner Fassung, *G G h c a c h*, ist klar, daß *c a c h* Kadenzwendung ist; wie sollte das denn, musikalisch, anders komponiert sein, wenn der Komponist schon diese Wendung als Anfang gewählt hat? Also, zuviel sollte man lieber nicht hineindeuten: Klar ist die Kadenz hier wegen Silbenmangel direkt an das Initium anschließend zu deuten, der Choral hat schon typische Stilmerkmale und Formtechniken, die man nicht einfach aus „naheliegender“ Textdeutung außer Acht lassen sollte.

daran soll sprachgezeugt sein?

Nun, es gibt schon etwas, was auf die Sprache angewiesen ist: Die Anzahl der Silben ist natürlich für eine syllabische Melodie nicht irrelevant: Und daß da die Wortakzente eine melodische, man beachte *melodische* Rolle spielen können, ist Stilprinzip des Chorals, nicht unabdingbar, außerdem auf recht verschiedene Weise⁴⁹³, so daß die Nutzung dieser Möglichkeit als rein musikalischer Formfaktor ja nicht überraschen muß.

Und es ist doch ganz geschickt gemacht, wie der Komponist — und jemand muß doch die Entscheidung getroffen haben, daß der zweite (Groß)Teil der Antiphon nach unten gerichtet ist, so nach Art einer Echternacher Springprozession, ein Terzsprung nach unten, eine Sekund nach oben ... — *ideo dilexit* noch betont auf hoher Lage, dazu noch in Erinnerung an den Anfang setzt: Dadurch wird der folgende Abstieg als solcher zum noch stärkeren Erlebnis: Vor Abstiegen findet man, wie gesagt, oft genug erst einen Anstieg, so erhält das Erleben des Abstiegs (analog natürlich für Aufstiege) eine Art Maßstab; das erklärt eben auch, warum bei *ideo* der Akzent beachtet wird, bei *filiae* aber nicht, hier herrschen eben andere, rein musikalische, übergeordnete Abläufe bzw. Ablaufdispositionen. Damit wird aber auch verständlich, warum der Komponist hier *ideo* identisch hochtönig komponiert, der dann folgende Terzsprung zum Höchstton als Ausgang des Abstiegs — und vorher gab es einen solchen Sprung *h – G* noch nicht, der Gang in die Tiefe wird sorgfältig angefangen⁴⁹⁴ —, nicht einfach ein

⁴⁹³Allein in dieser einfachen Antiphon begegnet einmal die Nichtachtung des Akzents, die Nutzung als Terzsprung mit Ausgleich, und mit Wiederholung des Hochtons, z. B. bei *ideo*, wo *ideo* auf gleicher Tonhöhe erscheint, das wiederum unterscheidet sich von der typisch rezitativischen Erscheinung des Akzents auf *Jerusalem* ebenso wie von *introduxit*, wo der übergeordneten Disposition wegen der Höchstton „des“ Wortes auf *introduxit* liegt, *me*, durchaus einer Betonung wert — oder sollte den Komponisten hier eine Art Bescheidenheitstopos geführt haben? —, wird beidemal tieftönig vertont, warum? Nun, des übergeordneten melodischen Verlaufs wegen; und die Disposition der Ambitus, in Abschnitten, der jeweiligen Art der melodischen Bewegung, der Richtung etc., ist doch wohl als *melodischer Verlauf* anzusehen, oder etwa nicht; als typische Sprachmelodie, nur mal so in diskrete Töne überführt, doch wohl nicht: Soll man wirklich glauben, daß am Hofe von Karl d. Gr. *introduxit* so gesagt worden ist, wie in diesem melodischen Verlauf? Da darf man doch ein wenig skeptisch sein und fragen, ja warum wird dann *Jerusalem* so völlig anders vertont, das ist doch eine ganz andere Lage, melodische Richtung und Art der Beachtung des Akzents (*filiae Jerusalem* ist in Gegensatz zum folgenden Abschnitt durch Verharren bestimmt — Zufall oder Sprachklang?). Also, *sinngemäße Betonung* lernen, wie Stenzl das als eigentliche Funktion der Antiphon anzusehen scheint, s. auch u., aus dieser Melodik — das erscheint doch als eine etwas zu kühne Unterstellung, denn die nach Haas ja *immer wieder* des Lateinischen so unkundigen *cantores* würden allein schon von dieser Antiphon und ihrer Melodik in Bezug auf die Wortakzente ganz verwirrt, wie sollen sie denn jetzt eigentlich — ja, was eigentlich, sollen sie durch diese Antiphon, und ihre vielen Entsprechungen korrekt Latein sprechen lernen; die Natur von *sinngemäßen Betonungen* erfahren; aus dieser Melodie? Das kann doch wohl nicht sein, sie sollen die Melodie, so wie sie ist, korrekt und dann natürlich noch stimmlich schön vortragen; dann aber müssen sie doch die Akzentregeln gar nicht beherrschen, dann sollen sie eben singen; was die Relation zu den Wortakzenten des vertonten Textes — ja, was anders soll dieser eigentlich sein, ein „verredeter“ Text? — betrifft, ist eben der Komponist verantwortlich.

⁴⁹⁴Dies kann auch der Grund sein, daß Hartker hier für *G* eine Länge setzt, ein *episem*, wie Stenzl kundig hinzufügt; ob seine Ausführungen dazu so kundig sind, wagt Verf. nicht zu entscheiden; fragen darf man aber, ob wirklich ... *me rex* überhaupt als musikalische *incisio* gemeint ist, das *c* für den Ton, es sei wiederholt, den Ton der Silbe *rex* mehr als nur *nicht lang* bedeutet, ob das *c* also die Anzeige: *Keine Kadenz*, sein soll, wäre doch auch zu fragen. Dagegen erscheint eine Dehnungsnuance des Sprungs *h – G*, rein musikalisch sinnvoll, zumal *G* jetzt sozusagen nicht mehr untere

plötzliches Umlenken, sondern ein von einer betonten Hochlage aus geschehendes Absteigen ist kompositorisches Ziel; vielleicht sind ja, wenn die Varianten entsprechend Bestätigung geben, auch die Tonrepetitionen, *h h a a c h*, über *ideo dilexit me* auch nicht zufällig, wie man das auch immer definieren wollte, irgendjemand muß sich, kann hier nur wiederholt werden, ja einmal für diese Melodik entschieden haben, denn, aus dem Text bzw. seiner Aussprache diesen Melodieverlauf ableiten zu wollen, dürfte selbst Stenzl nicht ganz leicht fallen, selbst wenn man den Text sprachmelodisch so vortragen könnte (vielleicht zur Erheiterung von Hörern?), muß sich ja ein Komponist erst dazu finden, diese, hypothetische und hochgradig unwahrscheinliche Sprachmelodie in Musik umzusetzen, d. h. daraus eine musikalische Form machen; er hätte, wie man schon in dieser Antiphon sieht, geradezu beliebig viele Möglichkeiten gehabt. Nein, er wählt gerade die, und meint damit wohl auch etwas, nämlich das, was oben anzudeuten versucht wurde: Der Maßstab der hohen Ausgangslage, der die gesamte Melodie bestimmt, wird durch Tonrepetitionen verdeutlicht — natürlich wird der Komponist nicht in dieser Weise komponieren: *Hier betone ich mal die hohe Lage ...*; man kann jedoch versuchen, mit solcher Sprache das ästhetisch Gemeinte zu fassen.

Daß das Verfahren der melodischen „Echternacher Springprozession“ im Folgenden einen wirkungsvollen Kontrast ergibt, dürfte jedermann empfinden, der überhaupt etwas wie Empfinden für Musik hat: Die so umschriebene Tonfolge des Abstiegs wird natürlich nicht als regelmäßige (melodische) Sequenz durchgeführt, da gibt es „Aufenthalte“, wie z. B. die Tonrepetition, keinesfalls ein Rezitativ, auf *et introduxit me* — und gerade da kann man vielleicht einen Blick in die Kompositionstechnik machen: Hier wird offenkundig der textliche Abschnitt entsprechend in Musik umgesetzt: Der Terzfall, der dann auf *in cubiculum* fortgesetzt wird, kommt durch diese Tonrepetition auf die letzte Silbe des Abschnitts — ob aber die Melodie hier eine *incisio* meint, ist doch zumindest nicht einfach vorauszusetzen, nur weil man den Text so lesen kann; die Melodie muß hierin dem Text nicht folgen, sie muß allerdings die Silbenzahl und, wenn sie dieses Prinzip an der Stelle eben annimmt, sozusagen als Formfaktor, auch die Stelle der akzentuierten Silbe beachten. Genau das geschieht hier.

Grenze, sondern obere Grenze des verwendeten Tonraums bildet, das wäre doch ein musikalisch zu beachtender Wandel. Dann hätte eine „Kürzung“ bzw. Nichtlängung des Tons über *rex* vielleicht nur die Funktion, zu verdeutlichen, daß hier keine, für Kadenzen zu erwartende Längung des Schlußtons stattfinden soll, vielleicht ja eine Pause? In Metz z. B. scheint der Schluß *Deus meus* im Int. *Ad te levavi* nicht lang gemeint zu sein, in St. Gallen dagegen ist er lang (Längen unterstrichen): *a cc ccde* cd.

Noch komplizierter wird es, wenn Hartker, der hier hoffentlich den Komponisten recht verstanden hat — Hucbald spricht von *compositor* —, eben mit dem *c* zur *virga* auf *rex* andeuten wollte, daß hier keine musikalische *incisio* gemeint ist, dann müßte er ja voraussetzen, daß der jeweilige Sänger, der mal in Hartkers Liederbuch schaut, die textliche *incisio* gewußt hat, sozusagen das Komma nach *rex*, was wiederum der These von M. Haas von den *cantores*, die *immer wieder* die Gliederung nicht verstanden haben, obsolet machen würde! Man sieht, will man die These von Haas konkretisieren, wird es immer komplizierter; also ist es vielleicht besser, auf solche Konkretisierungsversuche zu verzichten?

Und daß Hartker den, nach der großen These Haas so ungebildeten *cantores* mit dem *episema* zum *tractulus G* auf der Silbe *dilexit me rex* die metrische Quantität habe andeuten wollen, wird wohl niemand erwarten, denn selbst der, im Sinne von M. Haas, dümmste *cantor* wird den Unterschied eines metrischen Hymnus von einem Prosatext bemerkt haben können; übrigens: Der Zelot Gunzo macht doch recht deutlich, daß es Klöster gab, die ihren „Bildungsauftrag“ ernst genommen haben, warum soll das zur Zeit von Alchvine anders gewesen sein. Und schließlich sind doch nur diese bildungsmäßigen Höhepunkte von historischem Interesse.

Fragt man nun einmal, was eigentlich an dieser Melodie Musik ist — und es handelt sich doch offenbar um eine Folge von diskreten Tonhöhen —, so findet oder hört man eine Tonfolge, die sehr deutlich klare ästhetische Prinzipien erkennen läßt, z. B. die Disposition der Lagen und der Ambitus, der Relation von Syllabik und Melismatik — im strikt gewahrten, recht engen stilistischen Rahmen —, die Darstellung des Verlaufs in kleineren Neumengruppen, z. B. des Abstiegs in der „Figur“ der melodischen „Echternacher Sprungprozession“, wie oben angesprochen, ja überhaupt jeder Ton muß als Teil der Gesamtdisposition gewertet werden; er ist ja elementarer Träger der Form, die gerade in dieser Antiphon recht klar zu erkennen ist.

Vom Text, sowohl hinsichtlich der Syntax als auch gar einer möglichen Aussprache, eines lauten Lesens, wird man in dieser Form der angesprochenen Melodie nicht viele, vor allem keine verbindlichen oder gar automatischen Folgen finden können, zumal die Akzentbeachtung als musikalischer, kompositorisch möglicher Formfaktor des Chorals generell gewählt nun eben ein musikalischer Formfaktor ist, kein Automatismus⁴⁹⁵.

Der hohe Anfang, ganz abgesehen von der Nutzung einer typischen Wendung, ist doch nicht aus der Sprache bzw. dem Sprachklang abzuleiten, was auch für die Tonartwahl bzw. Wahl eben der Initialwendung gilt. Die Akzente, sicher die können in verschiedener Weise, wenn sie melodisch beachtet werden, als Formfaktoren der Melik angesehen werden, mal werden sie nicht beachtet, wenn es ausreichende rein musikalische Gründe gibt, wie in der Entscheidung zur besonderen Beweglichkeit des Schlußabschnitts, *in cubiculum suum*., oder wenn ein initialer Aufstieg gewählt wird, wie zu Anfang und auf *filiae*. Nur, dann gibt es verschiedene Möglichkeiten, auf diese Vorgabe melodisch zu reagieren bzw. eben sie melodisch zu nutzen — das ist dann nämlich kompositorische Entscheidung, genau wie die, ob man den Akzent an der betreffenden Melodiestelle überhaupt nutzen kann bzw. will.

Weder die Gesamtdisposition, deren musikalische Folgerichtigkeit nicht zu hören oder wenigstens zu sehen, kaum eine adäquate Voraussetzung zur Betrachtung solcher Melodien sein dürfte, noch die inneren Kontraste der jeweiligen Abschnitte, z. B. die Beziehung zwischen der Form der Initialwendung und der „Reduktion“ der musikalischen Mittel im zweiten Kleinabschnitt, die Wahl einer rezitativischen Gestalt für *filiae* ..., kann anders als aus musikalischen Gründen nicht verstanden werden. Die Entscheidung, zu Anfang des zweiten Hauptabschnitts die hohe Lage zu „wiederholen“, ist weder aus dem Text noch aus einem eventuellen Sprachklang abzuleiten, wie überhaupt die Entscheidung, den ganzen zweiten

⁴⁹⁵Hingewiesen sei, weil dies Stenzls hochfliegende Übersicht sicher zu erwähnen nicht für nötig hält, daß man tatsächlich eine Struktur des Gesamtinitium beobachten kann, die auf eine ganz bestimmte Struktur der Textanfänge Rücksicht nimmt, wie dies aus vielen Beispielen bekannt ist, die Ant. *Pulchra es et ...; Salva nos, Christe ...; Nigra sum sed ...; Herodes enim*, jedoch nicht *Accipiens Simeon* werden, natürlich immer modulo Varianten, mit der gleichen Wendung begonnen, vier von diesen Ant. beginnen mit zweisilbigem Wort, dem ein einsilbiges folgt, was natürlich gewisse Betonungsstrukturen zufolge hat. Denkbar ist deshalb, daß die Wendung für eine dieser Ant. primär geschaffen wurde, andere, nun vergleichbare Ant. sekundär die gleiche Wendung benutzt haben; sicher, solche Beobachtung textlicher Struktur ist geläufig, daß die daraus resultierende musikalische Form eine unmusikalische, unmelodische Uniform sein müsse, d. h. nur *korrekte Sprachflexion* wäre, wenn man sich die Wendung einmal anhört oder anschaut, eine geradezu absurde Behauptung (natürlich gibt es für die gleiche Textstruktur auch andere Formeln in anderen Tonarten; *Missus est Gabriel* oder *Iste est Johannes*; das besondere Merkmal, daß in *Pulchra es et* und *Nigra sum sed* noch ein weiteres einsilbiges Wort folgt, scheint aber für die Formel nicht relevant zu sein, auch Stenzl beachtet dieses Merkmal nicht).

Teil als Abstieg zur Lage der Tonika zu gestalten; die Entscheidung, hierzu wesentlich den diatonisch „ausgeglichenen“ Terzsprung zu verwenden, und schließlich die kompositorische Entscheidung, den letzten Abschnitt durch stilistisch in dieser Gattung mögliche höhere Beweglichkeit musikalisch hervortreten zu lassen, eben als Entsprechung zu einem Jubilus ist nur als rein kompositorische Entscheidung zu sehen; nichts davon kann man von Text, Sprachklang oder sonst etwas Außermusikalischem ableiten.

Mit höchster Verwunderung und tiefem Erstaunen kann man daher lesen, was J. Stenzl dazu zusammenfassend an Erkenntnissen vorzutragen hat, ib., S. 136: *Die Töne zum Text dieser Antiphon bilden demnach keine eigentliche „Melodie“, sie sind keine „Vertonung“, sondern eine Verschriftlichung der korrekten Sprachflexion, des sinngemäßen Textvortrags mithilfe der unterschiedlich gewichteten Tonhöhen eines Modus und ihrer Dauern.* Immerhin, Töne sind es, typischer Sprachklang?

Letzteres betrifft offenbar die genau vier rhythmischen Angaben von Hartker, die sehr wohl subjektive Ausführungsinterpretation sein können. Davon abgesehen, gibt Stenzl keinen Hinweis, was eigentlich *unterschiedlich gewichtete Tonhöhen eines Modus* sein könnten — wie die oben bemerkte Statistik der Tonhöhen zeigt, sind die Extremtöne seltener als die der Mittellage, nur, die beiden gleichhäufig auftretenden Töne *G, a*, wie sind die im 3. Ton *unterschiedlich gewichtet*? Und woher kommt eigentlich der Begriff des *Modus*, sollte auch der von der *korrekten Sprachflexion*, was auch immer das sein könnte, abhängen, oder handelt es sich hier nicht eher um ein deutliches Zeichen, daß die Zeit die Melodien als abstrakt, vor allem aber an sich typisierbare Bildungen verstanden hat?

Und wie stellt sich Stenzl eigentlich eine *Verschriftlichung der korrekten Sprachflexion* vor; es darf wiederholt werden, soll man wirklich einen Septumfang als Ausdruck oder Repräsentation der *korrekten Sprachflexion* ansehen, und wie soll man das verstehen können? Hat Stenzl hier völlig neue Quellen zur Aussprache und Satzmelodik des Lateinischen zur Zeit der Entstehung dieser Antiphon, die ja ein Repräsentant vieler anderer ist, gefunden, daß er das so sicher weiß, daß also die gesamte Disposition, alle oben angegebenen Merkmale dieser Melodie nur die *korrekte Sprachflexion*, also wohl die Satzmelodie der lateinischen Prosasprache wiedergäbe? Und was soll hier eigentlich *Verschriftlichung* — wurde die Melodie nicht gesungen? war das nicht das Gemeinte der Notenschrift? Also, gesungen werden sollte die Melodie doch sicher, das ist ihr liturgischer Sinn; und genau diese liturgisch doch vorgeschriebene Melodie wird dann notiert, doch nicht aus dem Grund einer *Verschriftlichung der korrekten Sprachflexion*, was sollte denn das für einen Sinn haben? Daß die Sänger, an die sich doch die *Notate* wandten, die *Sprache* nicht *inkorrekt* flexieren sollten? Nein, die sollten die notierte Melodie singen — und genau diese Melodie wäre auch denen nicht eingefallen, die mit *korrekten Sprachflexion* vertraut waren — es werden doch nicht alle *cantores* durch die von Haas postulierte Unfähigkeit charakterisiert gewesen sein, es sei nochmals auf Gunzo verwiesen. Was soll angesichts dieser klaren gesanglichen Funktion von Antiphonen (nebst Psalmodieformeln) eigentlich die Formulierung von Stenzl aussagen?

Fragen über Fragen löst die das gesamte bisherige Verständnis des Chorals als *cantus* und *artificiosa vox*, als *musica armonica* etc. etc. zertrümmernde These von Stenzl aus; man spricht — seiner, allerdings kaum zu konkretisierenden Vorstellung folgend — also in der Entstehungszeit der Antiphonen dieser Art jeweils Schlußabschnitte leicht melismatisch aus, melodisch besonders beweglich — vielleicht sollte man doch einmal daran denken, daß eine derart seltsame Aussprache eher Gelächter ausgelöst haben dürfte, die Zeitgenossen wußten nämlich ganz genau, was der Unterschied zwischen rein sprachklanglichem Textvortrag und

cantus, melodia, modulatio ist, nämlich, im Fall von Klöstern täglich, aus der liturgischen Erfahrung: Auch Notker unterscheidet natürlich zwischen den beiden Ämtern — das tut auch Gregor, wenn er den höheren Ämtern die „lektorische“ Verkündigung nicht untersagt; also *cantus* und Sprachklang waren der Zeit ausreichend klar bekannt, vielleicht im Gegensatz zu modernen Meinungen.

Und es bleibt rätselhaft, was eigentlich der Sänger oder wer auch immer überhaupt mit einer *Verschriftlichung der korrekten Sprachreflexion* hätte tun sollen, was soll gerade der *cantor* mit der *korrekten Sprachreflexion* tun, der soll doch wohl eine Melodie singen, singen, nicht sagen⁴⁹⁶; allerdings, er kann sich über Unklarheiten der Melodiegestalt unterrichten, wie dies Ekkehard IV sagt, doch nicht über die *korrekte Sprachreflexion*, mit der der *cantor*, der als

⁴⁹⁶Daß man das Wort *dicere* auch für Singen verwenden kann, ist Verf. bekannt, nur macht die Arbeitsteilung in der Liturgie, die ja auch eine des jeweiligen liturgischen Ortes ist — eine Antiphon ist keine *lectio*, von der klanglichen Erscheinung her und von der Funktion —, eine so klare Unterscheidung, daß man auch von daher nach dem Sinn der These, ja Behauptung von Stenzl nur staunen kann.

Wie bereits bemerkt ist der große Latinist und Gräzist Ch. Kaden hier natürlich anderer Meinung (wie zu erwarten, wenn auch von ihm nicht explizit gemacht, in Übereinstimmung mit Treitlers unpassenden Vorstellungen, vgl. Verf. *Die Neumen in Otfrids Evangelienharmonie*, S. 251, Anm. 136 — natürlich, solche Einwände können doch einen Kaden nicht erschüttern), wenn er, ohne die lange vor Augustin gegebene sprachliche Konvention zu beachten, die als eine Möglichkeit der Verwendung des Wortes *dicere* auch die Bezeichnung der melodischen „Äußerung“, ob im Hymnus oder auch auf dem Instrument kennt — daß ausgerechnet Augustin sich nicht klar gewesen sein sollte über den grundsätzlichen Unterschied zwischen *Singen und Sagen*, wie dies Kaden so wunderschön anwendet, erscheint allerdings als leicht absurde Vorstellung; darauf ist noch einzugehen, leider; die Art der „Volksetymologie“, wie sie Kaden hier durchführt, sollte wenigstens in als wissenschaftlich gemeinter Literatur, also vielleicht sogar in musikwissenschaftlichen Beiträgen einer gewissen Skepsis begegnen: Aus Bedeutungskonventionen tiefe Schlüsse auf Denkformen eines Volkes ziehen zu wollen, ist inadäquat, wie allein schon die antiken musiktheoretisch formalisierten Begriffe *ad oculos mentis* zeigen können — wenn man solche besitzt.

Auf eines allerdings ist bereits hier hinzuweisen: Die Formulierung von Martin Luther, *Vom Himmel hoch ... ich bring euch gute neue Mär, der guten Mär bring ich so viel, davon ich singn und sagen will* bedeutet natürlich nicht etwa eine Einheit oder grundsätzliche Ununterscheidbarkeit beider „akustischer“ Mitteilungsmöglichkeiten; Luther, der nicht nur auch rational denken kann, sondern auch Einiges an lateinischer, geistlicher Dichtungstradition, also auch deren poetische Ausdrucksmöglichkeiten gekannt haben dürfte, will damit der Fülle, dem *So viel* der *neuen Mär* eine Entsprechung hinsichtlich der Verkündung dieser Fülle anfügen; und die beiden Möglichkeiten der Mitteilung dieser Fülle sind natürlich *Singen und Sagen*; das Herz kann *ibulare* im Gesang, die Stimme kann verkünden im *Sagen*: Der Dichter Luther verwendet hier also den Topos des Katalogs, nur nicht einfach als formalen Topos, sondern als inhaltlich begründete Entsprechung eben der Größe des zu Verkündigenden — und er bleibt damit ganz im Rahmen der Tradition der Liturgie! Solche Dinge sollte man wenigstens zu verstehen suchen, ehe man wortakrobatisch effektiv Textfetzen aneinanderreicht, aus dem Zusammenhang gerissen.

Ebenso sollte man, wenn man schon über Musik im Mittelalter in einer Weise hinwegformuliert, die in ihrer Pauschalität und Unberührtheit von Quellen und Literatur atemberaubend ist, doch einmal beachten, daß die Vindizierung der Schöpferleistung von *motz el so* (Marcabru) vielleicht doch nicht nur so dummes Schwatzen ist, sondern ernstgemeint sein könnte — vielleicht sollte man auch einmal beachten, was in dieser Hinsicht zu Abaëlard zu sagen ist; der Verzicht auf Kenntnisnahme wesentlicher Quellen ist wirklich ebenso erschütternd wie der totale Verzicht auf die Beachtung vorliegender Literatur, die genau diese Themen behandelt: Ahnungslosigkeit ist nicht notwendig eine probate Voraussetzung für musikhistorische Arbeit.

solcher doch nicht *lector* ist, gar nichts zu tun hat, singen soll er: Und was soll die *Verschriftlichung* sein, wenn nicht Abstraktion der melodischen Form? Die Neumen geben genau, ganz präzise in dem dem jeweiligen Entwicklungsstand möglichen Ausmaß melodische Vorgänge wieder, nicht sprachklangliche, dafür gibt es andere Mittel, wie z. B. Satzzeichen, die jeweils am Ende von Sätzen und Satzteilen stehen⁴⁹⁷; genau diese kann man als *Verschriftlichung der korrekten Sprachflexion* bezeichnen, die Neumen geben, das dürfte angesichts von mehr oder weniger großen Melismen, ja bereits der Psalmodieformeln eigentlich klar sein — wenn man sich hier nicht täuscht —, melische Vorgänge als solche, weder als Sprachflexion, noch als irgendetwas anderes, nein als melische Abläufe wieder, was denn sonst sollte das Bezeichnete der Neumen sein? Die Leistung auch und schon der adiastematischen Neumen ist die Zerlegung der Melodien, wenn man Tonfolgen mit eigenem musikalischen Sinn so bezeichnen darf, in elementare melodische Ereignisse, mit Sprachflexion hat das überhaupt nichts zu tun, zumal die Anwendung von Neumen zur Notation von Sprachflexionen nicht die übliche Aufgabe von liturgischen Gesangbüchern ist — sollte man denn den Umstand nicht beachten, daß die liturgischen Komponisten auch für die stilistisch einfachste Gesangsform, die Psalmodie, eine rein musikalisch definierte Formel erfunden haben, die dann jeweils verschiedene Gestalten wie verschiedene Grade des musikalischen Aufwands aufweisen kann: Der Bereich des *cantus* ist von dem der *lectio* ganz bewußt unterschieden, erst recht etwa von rein sprachlichem Vortrag wie bei einer Predigt — soll man wirklich glauben, daß Augustin, der ja schon eine Musik der Kirche, jawohl, Musik, deutlich unterschieden von der *pronuntiatio* des Sprachklangs kannte, seine *Ennarationes* in solcher *Sprachflexion* wie die von Stenzl entdeckte Antiphon gesprochen haben, und das auch noch *korrekt* gewesen sei soll⁴⁹⁸?

Es fällt nicht leicht, eine derartige Behauptung eines heutigen Vertreters des Faches auch nur entstehungsmäßig zu erklären, eine rationale Rekonstruktion des Gemeinten ist ausgeschlossen. Vielleicht rührt das mit merkwürdig sicher noch euphemistisch zu qualifizierende Urteil Stenzls über das, was „*Melodie*“ sein darf und was nicht, von völligem Unverständnis gegenüber Gebilden wie der betreffenden Antiphon her: Man kann mit einer solchen Melodieführung nichts, überhaupt nichts anfangen, sie nicht als Melodie erleben, keinen Sinn darin erkennen, muß aber doch etwas, möglichst Allgemeines und Tiefes darüber sagen; nun ist natürlich für Vokalmusik, die keine reinen Vokalisen kennt, der Text eine Art Rettungsanker, um doch etwas, wenigstens scheinbar Wesentliches sagen zu können; und da fällt natürlich auf, daß der Choral die Syntax als — möglichen — Formfaktor versteht, daß die Akzente melisch genutzt werden können (oder auch nicht), so daß eine Reduktion dessen, was man da an seltsamer, unverständlicher Melodik aus der Vergangenheit „vorgelegt“ bekommt, auf wenigstens diese leicht faßbaren, wenn auch, wie Stenzls „Analyse“ zeigt, keineswegs trivialen, Merkmale einen Ausweg anbietet, der zudem noch die Möglichkeit bietet, in höchster Allgemeinheit ein Urteil über die „Musikalität“ oder „Melodienatur“ des Chorals abzugeben, ihn mit solche vagen Allgemeinheiten generell von jeder eigentlichen Musik abzuheben, eine völlig neue Entwicklung zu „erkennen“ oder zu verkündigen.

⁴⁹⁷Ein, vielleicht für Treitler, nicht aber die Wirklichkeit kleiner Unterschied: Satzzeichen stehen jeweils, es sei wiederholt, am Ende von Sätzen oder Satzteilen, Neumen stehen bekanntlich über Silben, die trivialerweise seit jeher Träger der Töne eines Liedes sind, die jeweils ein melodisches Ereignis „über“ sich haben; eine Verwechslung ist trivialerweise nur möglich, wenn man triviale Unterschiede nicht beachtet.

⁴⁹⁸Augustin hatte übrigens sicher noch eine Ahnung von Quintilians Einschätzung von „singenden“ Rednern.

Daß der Choral als Musik anders ist als alle späteren Stilarten, das ergibt sich jedoch nicht aus solchen mit der Wirklichkeit, vergleichbar den großen Ansätzen von M. Haas so verblüffend unvereinbaren Behauptungen, sondern aus dem Versuch, zusammen mit den Zeugnissen der frühen Theoretiker, einschließlich Guidos, der die Musik des Chorals jedenfalls völlig anders erlebt, als Stenzl sie offenbar auch nur sehen kann, die Formkriterien dieser Musik zu erkennen; und daß man da an Melodie gar nichts finden könnte, auch und gerade in den stark syllabischen, also gattungsmäßig hinsichtlich des musikalischen Aufwands stilistisch bewußt eingeschränkten Antiphonen des Offizium, wäre höchstens in einer Erkenntnis möglich, die höher ist als alle wissenschaftliche Vernunft und Methodik: Schon die Fülle an melodischen Verläufen, z. B. die Verschiedenheit der Melodien von Antiphonen bei Verwendung von gleichen Anfangsformeln, aber auch weiteren Teilen, sollte die Ohren dafür öffnen, daß hier ein sehr reiches, so auch kompositorisch gewolltes Repertoire ästhetisch sinnvoller musikalischer Gestalten vorliegt — auch die Melodien der Hymnen müssen nicht umfangreicher oder komplexer sein, oder will Stenzl die auch als Nichtmelodien qualifizieren?

Es dürfte kaum überraschen, daß auch Schubert, der doch sicher auch nach der so vagen Terminologie von Stenzl Texte vertont, die Textabschnitte musikalisch beachtet und umsetzt, daß er, nun steht auch noch das Mittel des Taktes zur Verfügung, Wortakzente nicht statistisch zwischen musikalischer Betonung und Nichtbetonung gleichmäßig streut, sondern den Wortakzent wie auch die Satzmelodie beachtet, etc.; d. h. er setzt bestimmte Merkmale des Textes in bestimmte musikalische Merkmale um — von den semantischen Konventionen ganz abgesehen —, die als solche in musikalischer Konvention verfügbar sind. Wenn der Choralkomponist durchaus vergleichbare Konventionen der musikalischen Formbildung definiert, wie eben die syntaktische Gliederung⁴⁹⁹ oder die Möglichkeit, Wortakzente in spezifisch musikalische Merkmale, wie Höhersteigen, auch Höherspringen, vorher nach unten gehen etc., umsetzt, bzw. die entsprechende musikalische Konvention besteht, eventuell mit diesem Mittel Musik zu gestalten, soll das dann ein Zeichen dafür sein, daß er eigentlich gar keine „Melodie“ erfindet, sondern irgendetwas Anderes wie *korrekte Sprachflexion oder sinn-gemäßen Textvortrag* — ja, erfindet oder nachmalt, oder was eigentlich, irgendwie müssen doch die oben angesprochenen Merkmale entschieden worden sein, jeder Ton muß doch bestimmt werden? Es geht doch um Gesang! Dann muß man natürlich auch fragen dürfen, wozu der *cantor* der Choralmelodien sich die Mühe nimmt, eine nicht ganz unkomplizierte Notation zu erfinden, die genau die Elemente der Melodie wiedergibt, diese Melodie in Tonelemente zerlegt, sich die Mühe macht, Melodieverläufe zu erfinden, die man niemals aus der *korrekten Sprachflexion* ableiten könnte⁵⁰⁰, wenn man darunter die Satzmelodik verstehen

⁴⁹⁹Man sollte vielleicht auch beachten, daß, wie Verf. schon vor sehr, sehr langer Zeit angedeutet hat, schon für die *Musica Enchiriadis* die Übereinstimmung von genuin musikalischen und textlichen Abschnitten so wenig trivial ist, daß sie eine Entsprechung als Postulat aufstellt, ja, sie definiert doch sogar, genau wie der *Pariser Traktat* eine ganz autonom, ganz unabhängig vom Text bestehende musikalische Gliederungslehre, die Oddo und Guido dann aufnehmen und ausgestalten; aber auch Aurelian macht sehr klare Bemerkungen dazu, daß sich die Musik nach der Gliederung des Textes richten soll, daß also eine andere Möglichkeit auch bestanden hat; vor allem beweisen diese Autoren eindeutig, daß eine rein musikalische Gliederung von Melodien selbstverständlich autonom gedacht werden konnte, nein, gedacht wurde, völlig unabhängig von der Sprache bzw. des Textes; *potius conservandus sit sensus quam modulatio*, sagt Aurelian zu Sängern, die stur die musikalische Form verfolgen, ed. Gushee, S. 98, 22, aber das ist nur eine Stelle!

⁵⁰⁰Insofern sind Schuberts Melodien wesentlich *korrekter* in Hinblick auf den Sprachklang der von ihm vertonten Texte, die in choralischer Terminologie Hymnen sind — wer nicht den Stilisierungsgrad

darf, damit speziell ausgebildete Sänger diese melodische angebliche Nichtmelodie in ihrer klaren Form mit Gesangsstimme singen sollen, ja es bleibt eigentlich nur die Verwunderung, ob die *cantores*, die Aurelian doch auch noch *nobilissimi* nennt, geistig verwirrt gewesen sein müssen, denn *korrekte Sprachflexion und sinngemäßen Textvortrag* hätten sie doch wesentlich einfacher einfach ablesen lassen können, aus Büchern, die *korrekt* mit Satzzeichen versehen sind, also aus Lektionaren, da konnten auch die *immer wieder* so einfältigen *cantores* ihre lateinische Lesefähigkeit bestens emendieren, dazu brauchten sie keine Melodien, nein, kein *Idiom* — ja, warum ein solcher völlig unverständlicher Umweg, der dazu noch zu der neuen Musiktheorie, zur modernen Notenschrift auf Linien und auch zu zahlreichen *tenores* von Mehrstimmigkeit geführt hat?

Und schließlich sollte man bei der Beurteilung des Grades an Musikalität einer solchen Antiphonmelodie nicht ganz übersehen, was der bereits mehrfach diesbezüglich zitierte Augustin sagt, der, anders als Stenzl und seine Gewährsleute, sicher eine gewisse Ahnung von antiker, lateinischer Rhetorik besaß, der sagt bekanntlich, *Conf. X, 33, 50: Aliquando ... tutiusque mihi videtur, quod de Alexandrino episcopo Athanasio saepe dictum mihi commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. ...* Der betreffende Sänger, hier als *lector* aufgerufen, weil der den Psalm vorträgt, erscheint unter der betreffenden Einschränkung, *pronuntianti vicinior quam canenti*, ein reiner *pronuntians* ist er offensichtlich aber nicht (jedenfalls im Bild, das sich Augustin von dieser Vortragsart macht). Demnach wird man einen Vortrag in genauen Tonhöhen voraussetzen können, denn Augustin begründet diese Besonderheit ausdrücklich: *tam modico flexu vocis*, was man ja wohl nicht anders als auf den Ambitus bezogen verstehen kann: Der Raum der Stimmbewegung war so bescheiden, daß die Folge eben eine besondere Nähe dieses Vortrags zur *pronuntiatio* war. Als Merkmal besonderer Musikalität des Vortrags — und die entsprechende Differenzierung zwischen Sprachklang und musikalischem Vortrag ergibt sich nun wirklich eindeutig aus Augustins formuliertem Zweifel — kennt Augustin also nichts anderes als große melodische Beweglichkeit, das Gegenteil von *modicus flexus vocis*. Daß diese Erkenntnis eine Entsprechung im Choral, auch noch in Greg besitzt, wird man auch ohne besonders gute Kenntnis dieser musikalischen Kunst sofort sehen oder (gar) hören; abgesehen davon, daß dies schon der musikalische gesunde Menschenverstand nahelegt.

Und was soll das nun mit der hier betrachteten Antiphon zu tun haben? Deren Melodie, deren Form aus dem Sprachklang abzuleiten selbst Stenzl nicht gelingt, hat den Umfang einer Sept, in den einzelnen Teilen Ambitus von einer Quart bis zu einer Quint — und das sollte ein *modicus flexus vocis* sein? Die Frage stellen, dürfte ihre Beantwortung trivial implizieren. Auch Augustin widerspricht also ausdrücklich der Vorstellung von Stenzl.

Man kann also nur folgern, entweder, daß auch Stenzls Beitrag, auf den weiter einzugehen, hier nicht lohnt, ein weiterer dezidierter Versuch sein soll, das Urteil von L. Finscher zur neueren deutschen Musikwissenschaft nun auch endgültig für die musikwissenschaftliche Mediävistik zu bestätigen, oder, wenn dies nicht die Absicht gewesen sein sollte, eine Erkenntnis zu besitzen, die, wie schon bemerkt, höher ist als alle Vernunft — oder sollte es sich um einen musikwissenschaftlichen Kalauer handeln? Dann natürlich löste sich alles im befreienden Lachen auf; aber, selbst wenn dies die richtige Lösung, die auch L. Finscher offenbar nicht eingefallen ist, sein sollte, ist die so intendiert? Fragen über Fragen; vielleicht

der Gregorianik gegenüber sozusagen natürlichem Textvortrag erlebt hat, der hält vielleicht die Psalmodieformeln für natürlichen und vor allem *korrekten* Sprachvortrag.

lohnt es sich deshalb doch, einfach bei den Tatsachen zu bleiben.

Daß hier überhaupt eine Auseinandersetzung mit Derartigem stattfindet, beruht darauf, daß der Choral wie auch die essentiell mit ihm verbundene Schaffung einer rationalen Notenschrift wie einer „praktischen“ Musiktheorie vielleicht doch ein etwas zu kostbares musikalisches Erbe der liturgischen Epoche der abendländischen Musikgeschichte als nicht ganz unwichtiger Repräsentant der abendländischen Sonderentwicklung ist, als daß man seine Form und die kulturgeschichtliche Einmaligkeit der westlichen Neumenschrift und Theorie von der mediävistischen Musikwissenschaft der Zukunft, in deren Zunft sich Stenzl so deutlich einordnet, für die noch nicht so Hochgekommenen ohne Einwand so unkenntlich machen lassen könnte; ein gewisses Ethos dürfte selbst neuere Geisteswissenschaft noch erfordern, das Ethos des sorgfältigen Bemühens um die Erscheinungen in ihrem gesamten historischen Kontext.

Um die Relation von Wortakzent und melodischer Linie in Greg einmal näher zu betrachten, kann man sich den Anfang des Int. *Loquebar* ansehen, weil da in einem relativ einfachen Melodiegerüst verschiedene Arten der Akzentnutzung zu hören sind; der Komponist nutzt also die Akzentlage in verschiedener Weise:

The image shows two musical staves, one for AR (Antiphonal Recitation) and one for Greg (Gregorian chant), comparing their notation for the text "Loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum, et non confundebatur".

The first staff shows the text "Lo-que- bar de te- sti-mo- ni- is tu- is". The AR notation features a more complex, rhythmic melody with many notes, while the Greg notation is a simple, stepwise line with few notes. The second staff shows the text "in con- spectu re- gum, et non con- fun- de- bar". The AR notation again features a complex, rhythmic melody, while the Greg notation is a simple, stepwise line. The text is written in a Gothic script below the staves.

Die Parallelität beider Fassungen ist hier auffällig: Beide nutzen das identische Gerüst, Initium, Rezitation, „unterbrochen“ eben durch die Akzentnutzung, wobei AR allerdings bei Zäsuren die Akzentbeachtung leichter aufgibt, auf *in tuis* — ein recht deutliches Beispiel dafür, daß die Akzentbeachtung eine der Möglichkeiten zur Gewinnung musikalischer Bewegung darstellt; es gibt auch andere, wie hier die entsprechende Nutzung des Binnenschlusses. Bemerkenswert ist übrigens auch — nur in AR — die Gleichheit der melodischen Wendung auf *regum*, *et non* und *confundetur* sowie das Ganze gleichsam umrahmend *regum ...* und *confundebatur*; eine syntaktisch gesehen nur hinsichtlich des „Rahmens“, *regum ... confundebatur* sinnvolle musikalische „Symmetrie“, weil beidemal Kadenz vorliegen (hinsichtlich der Gliederung des Gradualbuchs lassen beide Fassungen zwischen *tuis in conspectu* eine Zäsur nur im Erreichen der aufwendigsten melischen Bewegung und des Höchsttons erkennen). Während Greg die Zäsur durch Binneninitium *... regum, et non ...* von der Tonika aus sehr deutlich macht bzw. melodisch entsprechend nutzt, verunklart AR mit der angespro-

chenen „Symmetrie“ gerade diese Kadenz, obwohl der musikalische „Reim“, der „Rahmen“, eine zäsurentsprechende Erfindung ist bzw. sein könnte — hat hier ein „Zersingen“ durch „Verfloskelung“ eingesetzt — oder gliedert Greg eine entsprechende Vorgabe sinnvoll?

Von Interesse ist nun aber, wie Greg die Akzente nutzt: der erste Akzent geschieht einfach durch Bewegung nach oben, durch *bistropa* sozusagen verstärkt, der zweite Akzent, *testimoniis* durch Hochgehen auf dem Akzent nun aber mit anschließendem melismatischem Tiefergehen — ein, wie AR zeigt, rein musikalisch erklärbares Vorgehen, eine zusätzliche Abweichung von der rezitativischen Tonwiederholung, die ihren Sinn natürlich auch von der folgenden Akzentbeachtung nimmt: Diese gestaltet in Greg den melodischen Höhepunkt, nicht nur als Melisma auf Akzent, sondern auch durch Erreichen des Höchsttons — SemantikerInnen können hier ja auf besonderen Betonungswillen von *tuis* gegenüber *testimoniis* reden wollen; wer musikalisch erleben kann, wird hören können, wie die Gesamtanlage in Greg dieses sukzessive Aufsteigen und Erreichen eben des melisch aufwendigsten Ereignisses dieses ersten Teils, womit wohl auch eine Zäsur gemeint wird, bedingt — sowohl der sukzessive Aufstieg als auch die Kadenz durch Melismatik wird durch die über Greg hinausführende Gestaltung auf *tuis* in AR als Gemeintes (der Vorgabe beider Fassungen) ebenfalls erkennbar; Greg bleibt hier stärker vom Prinzip der Nutzung des Akzents für musikalische Bewegung bestimmt; AR fügt sozusagen noch ein Interpunktionsmelisma hinzu — vom Stil für Greg weniger natürlich. Soll man daraus schließen, daß AR eine sekundäre Abzweigung von Greg darstellt?

Die Akzentnutzung auf *in conspectu* nun geht, in Greg wie in AR, wieder einen anderen Weg: Die höhere Akzentlage, die erreichte Terz über der *tuba* wird beibehalten hier wird sie aber schon vor dem Akzent erreicht — ein typisches Beispiel dafür, daß die Melodie die sprachklangliche Emphase der deutschen Aussprache nachahmen wollte? Die Antwort dürfte klar sein, nämlich: Der deutsche Akzent sitzt auf der Stammsilbe, nicht auf der Silbe davor, und ein doppelter Akzent direkt hintereinander sollte in einer deutschen Aussprache lieber nicht gesucht werden! Kompliziert? Nein, nur, wer sich auf deutsche Aussprachegewohnheiten zur Erklärung der melischen Akzentnutzung in der Gregorianik einlassen will, sollte wenigstens die Bedingungen der deutschen Aussprache beachten, d. h. aber auch kennen.

Der folgende Akzent, wieder vor Kadenz, ist typische Wendung eben einer kadenzierenden Akzentnutzung — fragen könnte man, warum die jeweilige Endsilbe auf *tuis* mit tonwiederholender *flexa*, auf *regum* „nur“ mit *punctum* geschieht — solche Frage darf man an die Chormelodie gar nicht stellen? Nun, sie steht aber so geschrieben, wird also klar unterschieden, also wohl auch musikalisch unterschiedlich gemeint. Und dann kommt einmal wieder der ominöse Nebenakzent, denn *confundebat* wird höherliegend vertont als der wirkliche Akzent, *confundebat*; vielleicht sollte man auch hier musikalisch hören oder erleben: Die, in beiden Fassungen vertretenen, *strophici* sind identisch, d. h. der Komponist von Greg gestaltet rein musikalisch zwei aufeinander bezogene Neumenfolgen: *cc dec // cc cdc*, nach dem initialen „großen“ Aufstieg folgt die melodische Beruhigung; die *bistropae* repräsentieren hier offensichtlich eine Quasirezitation, zeigen also ästhetische Bedeutung von Tonrepetitionen.

Die hier nur anzudeutenden Verschiedenheiten der Nutzung des Akzents, zuletzt zur Gestaltung einer zweiteiligen Folge von *neumae*, sollte eigentlich klar machen, daß der Ver-

such einer Rückführung der entsprechenden melischen Bildungen, in Greg oder auch in AR, auf einen als natürlich, deklamatorisch oder auch pathetischen oder sonstigen Sprachklang, auf die *pronuntiatio* unhaltbar ist; Grundlage ist das Prinzip von Initium/Kadenz, dazwischen liegender Rezitation und deren musikalisch je nach Stil aufwendigere Ornamentierung; schließlich sollte der Gesamttablauf darauf hinweisen, daß das Gerüst einer übergeordneten melischen Planung untergeordnet ist: Das Verharren, in Greg, auf der „aufgelockerten“ Rezitation auf *non confundebatur* wird ästhetisch verständlich, wenn man die folgende initiale Binnenwendung beachtet, die immerhin die Quart nach unten erreicht, als vorläufiger Tiefstton und in tonaler Spannung zur Tonika, die dann erst wieder im letzten Abschnitt erreicht wird; dann übrigens sogar mit Quintfall als Abschluß (Greg ist hier beweglicher als AR, bei gleicher Gesamtanlage). Hier nicht zu bemerken, wie stark die rein musikalischen Faktoren sind, und wie die syntaktische und akzentische Struktur des Textes als Formfaktor genutzt wird, stellt einen nicht gerade adäquaten Weg zum Verständnis von Greg dar: Der Choral ist musikalische, komponierte Kunst, selbst bei der Entscheidung für die Art der Nutzung, wie überhaupt über die Nutzung von Wortakzenten für die Melodiebildung; hier liegt doch keine zwangsläufige Folge der Aussprache vor.

10.6.2 Ist der Choral *gehobenes Musizieren* und deshalb mit „Sprache“ austauschbar?

Wie bereits bemerkt, gehört auch Ch. Kaden, exemplarisch wieder in *Musik und Sprache*, tatsächlich in einem *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2005, S. 19. ff, zu den Vertretern der angedeuteten Vorstellungen, die so schwer rational zu rekonstruieren oder gar nicht zu rationalisieren sind. Nicht genug damit, daß er späte rationalisierende Mythen-Deutungen als großer Mythologe für ursprünglich und vor allem als für die gesamte Antike allgemeingültig ansetzt, ib., S. 25; nein er liefert uns auch großartige Erkenntnisse wie die, daß ... *unschwer das Sagen in Singen und das Singen in Sagen überwechselte.*, ib., was man ausgerechnet im Choral so deutlich sehen könne — was haben solche Deuter eigentlich für Vorstellungen von der Aussprache des Griechischen und Lateinischen?

Nun, es reicht hier wohl, eine seiner so beispielhaft übergreifenden Formulierungen zu betrachten, und nach ihrer Bedeutung sowie Beziehung zu den, Kaden nicht so sehr interessierenden Quellen zu fragen, z. B. darf man hier erfahren, daß die, bis heute etymologisch nicht geklärte Verwendung des Wortes *μέλος* eben für Melodie, aber auch für *Gelenk* und daraus abgeleitet für *Körperglied*, nicht gerade das, was den alten Herrn ib., S. 25, so interessiert, wo er geradezu ideal Nietzscheanisch vorgeht — von Willamowitz hat also doch wohl umsonst gelebt; nein das nicht, aber für die Musikwissenschaft —, sondern die Gliedmaße, womit man dann auch den ganzen Körper bezeichnet. Die ältere Lexikographie von Gräzisten, denen Kaden man wohl überordnen muß, sucht eine Verbindung beider Bedeutungen aus der Vorstellung einer harmonischen Verbindung von Teilen; ein etwas rationalistischer Ansatz, der aber den Vorteil hat, auf einem inhaltlichen Zusammenhang zu beruhen⁵⁰¹.

⁵⁰¹Neuestes zur Verbindung von Musik und Körperbewegung in der Gregorianik wie bei den alten Griechen oder warum das Ohr der wesentliche sinnliche Repräsentant

der liturgischen Verkündigung ist Wenn Kaden, für den, ib., offenbar Tanz, Körperbewegung, *gestus* etc. alles dasselbe sind — von der Überhoheit, die Kaden als Wissenschaft versteht, her natürlich verständlich —, eben noch den *gestus* anführt, sollte bedacht werden, daß diese Art der *actio*, die Cicero als *lingua corporis* bezeichnet, nicht nur bei diesem, sondern auch dessen griechischen Vorgängern, wie höchst prägnant Quintilian im 11. Buch berichtet, eine von der *pronuntiatio* völlig verschiedene Leistung des guten Redners darstellt, die natürlich auf die Rede und ihren Inhalt wie auf die *pronuntiatio* abzustimmen ist, sich aber nicht aus dieser ergibt, wenn auch natürlich, was Kaden ebenso natürlich nicht interessiert, *vox gestusque* beide *actio* sind, in Hinblick auf die Form und den geformten Inhalt der Rede als vor der *actio* in beiden Erscheinungsweisen stehende Faktoren: *Cum sit autem omnis actio, ut dixi, in duas divisa partis, vocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus, prius est de voce dicere, cui etiam gestus accomodatur.* ..., wie Quintilian bemerkt, *Inst. or.* XI, 3, 14, ed. Radermacher, II, S. 328, 11. Bei der politischen Rede oder der im Gericht also sollen beide Teile der *actio* wirken, einmal durch den Gesichtssinn, zum anderen durch die *vox*. Das ist verständlich, entspricht sicher auch dem Verhalten der von Quintilian vorher zur *pronuntiatio* — vergleichbar den Musikern der späten Renaissance — angeführten *scaenici actores*: Nur, gilt dies auch für den *cantor* der Liturgie, oder auch für den *lector*? Das wäre vielleicht erst einmal zu fragen, selbst wenn man die zitierte Stelle gar nicht kennt; ihre Kenntnis dürfte aber nicht ganz unwichtig sein; schließlich war Augustin nicht ganz ohne Kenntnisse der oratorischen Tradition — und auch er, der das Wesentliche zur Musik der christlichen Liturgie im Westen sagt, weiß aus der antiken Tradition, daß die Musik als solche, in ihrer verschiedenen Weise alle *affectus animi* durch eine dem Menschen nicht verständliche Übereinstimmung anrühren kann; nein, von dazu ebenfalls notwendigen *gestus* sagt Augustin nichts — das fällt natürlich erst auf, wenn man die Quellen selbst liest (und daß Augustins *Bekenntnisse* wenigstens in vergangener Zeit zu den Texten gehörten, die dem Gebildeten selbstverständlich zugänglich waren, kann man, wenn man solches überhaupt wissen will, aus G. Kellers *Sinngedicht* erfahren, *HKA* Bd. 7, S. 39, 1).

Man sollte nun einmal vor solchen Allgemeinbehauptungen auch beachten, daß wildes Gestikulieren nicht Aufgabe des *cantor* ist, sondern die Bewahrung eines nicht schauspielerischen *visus*, jedenfalls gehört die Körperbewegung nicht zu den unterrichteten Disziplinen der Vorschriften für den *cantor*, wie man ebenfalls aus den diesbezüglichen Quellen entnehmen kann, die nicht zu Rate zu ziehen, zumindest ein merkwürdiges Wissenschaftsverständnis bedeutet.

Natürlich bedeutet es eine gewisse Mühe, Quellen zu beachten, schon im Falle der nun wirklich nicht schwer zu verstehenden Darstellung einer liturgischen Handlung mit dem byzantinischen Kaiser in Ravenna jedoch sollte die Vorstellung eines seine Gliedmaßen schauspielerisch zum Gesang herumwirbelnden *cantor* oder *lector* einer gewissen Skepsis begegnen, zumal, wenn eine solche Bildquelle höchst bequem in Besslers Beitrag zum (alten) Handbuch der Musikwissenschaft zugänglich gemacht worden ist, Abb. 14; eine hieratische Haltung, die man vielleicht bei der Bewertung der Form des liturgischen Rezitativs nicht restlos außer Acht lassen sollte.

Übrigens übersieht Kaden in seinem geistigen, Jahrtausende überblickenden Höhenflug ganz die Darstellung von Tänzern und Tänzerinnen, über die T. Seebass Einiges gesagt hat; selbst im Beitrag von Smits van Waesberghe zur *Musikgeschichte in Bildern* findet man eine solche höchst bewegte Tänzerin nebst Fiedel, die aber gerade nicht gespielt wird, sorgfältig auf Proportionen, wenn auch nicht ganz überzeugend, untersucht: Also, wie wäre es mit einer Neudeutung, die diese Bildformen als direkte Abbilder singender Mönche versteht oder gar als Ausdruck von deren repressierten innersten Wünschen beim Singen! Das wäre doch mal etwas, da könnte sich doch der Kadensche Zwang zur Bewegung zu Musik spontan in eindeutigen Bildern *sublimiert* haben, womit man noch einen der neueren Aberglauben einführen könnte — und würde den historisch adäquaten Interpretationen etwas ganz Neuartiges entgegenzusetzen können!

Andererseits fordert Isidor, verbindlich für das gesamte Mittelalter, und nicht gerade als Neuheit, in seiner Schrift *De ecclesiasticis officiis* vom *lector* deutlich genug, *CCSL* CXIII, S. 71, ed. Lawson: *Porro vox lectoris simplex erit et clara et ad omne pronuntiationis genus accomodata, plena suco virili, agrestem et subrusticum effugiens sonum* — also zu starkes „Sächseln“ oder „Berlinern“ wäre hier

Wie anders sieht das nun aber Kaden, ib., S. 24: *Bei Homer sind «melea» (Plurale tantum!) die Gliedmassen, figürlich, wörtlich. Und das Verb «melpein» steht ein (sic!) für die Konjunktion von Singen und von Tanzen. Nicht abstrakte Bewegung ist rhythmos, sondern Körperbewegung. So nimmt mit der Alten, vorklassischen (oder gerade-noch-klassischen) Poesie, die Platon in seine Troika logos-rhythmos-harmonia spannte (sic^{502!}) , eine Traditi-*

unangemessen — *non humilis nec adeo sublimis, non fracta vel tenera nihilque femineum sonans, neque cum motu corporis, sed tantum cum parvitatibus specie. Auribus enim et cordi consulere debet lector, non oculis, ne potius ex se ipso spectatores magis quam auditores faciat.* Die Stelle wurde im Zusammenhang zitiert, um klar zu machen, daß die Forderung nach einer Haltung, die der Statuarik der betreffenden byzantinischen Bilder voll entspricht, (trivialerweise) auch für das lateinische Mittelalter Gültigkeit hat — und zwar nicht etwa nur so, halt mal dahergeredet, sondern mit sehr klaren rationalen Begründungen, die zudem noch geradezu auf die Vorgabe von Quintilian zu antworten scheinen könnten — im Übrigen ist klar, daß ein lauter Textvortrag nicht völlig ohne körperliche Bewegung stattfinden kann, trivialerweise; nur darf diese nicht bemerkbar werden, sichtbar für den Hörer, der dann nämlich Zuschauer werden könnte. Was in der Gerichtsrede sinnvoll und möglich war, ist es in der Liturgie gerade nicht: Das *Ohr* ist Repräsentant der sinnlich körperlichen Natur des Menschen auch beim Aufnehmen von *adhortationes* (nach Paulus), das *cor* aber der eigentliche Empfänger der frohen Botschaft; insofern wäre aber die Darbietung von *gestus* ausgerechnet noch des Körpers aus ganz rationalen Gründen für einen Sänger der Kirche absurd, ja trivialerweise Sünde, weil der Körperliches an sich zur Schau stellen würde — eine Botschaft vermitteln kann der Körper beim Vortrag eben der liturgischen *lectiones et psalmi* ebenso trivialerweise nicht, also wäre jede körperliche Gestik überflüssig und damit wertlos, ja als Ablenkung zu Wertlosem eben Sünde. Es mag sein, daß Kaden hier aus seiner Sozialisation in einem atheistischen Staat an solche rationalen und tiefreichenden Begründungen liturgischer Vorschriften nicht denken kann; zu beachten wäre aber doch, daß die Verurteilung von *histriones* u. a. wegen einer Zurschaustellung des Körpers, möglicherweise auch mit unzweideutigem Nebensinn, durch „die“ Kirche nicht etwa aus einer Herabsetzung des Körpers an sich geschieht, sondern als Herabwürdigung dieser Gabe Gottes, der ja die Verklärung verheißen wurde, verurteilt werden muß; der Körper, zeitlicher Träger und Wohnung der Seele, selbst der Verklärung fähig, kann nicht zur Befriedigung rein sinnlicher, vergänglicher und daher unter der Bestimmung des Menschen stehender Vergnügungen mißbraucht werden. Vergleichbar wäre es aber, und das ist in Isidors Vorschrift impliziert, eine entsprechende Darbietung des *lector* beim Vortrag der liturgischen *lectiones*; hier würde rein sinnliche, nämlich „optische“ Unterhaltung geboten, die der leibseelischen Natur des Menschen in seiner Angewiesenheit eben auf das *nosmet ipsos admonere* unabdingbare sinnliche Seite der Verkündigung bedarf jedoch des *auditus* und nur dieses — und daß das Gleiche für den Vortrag des *cantor* gilt, in dem darauf folgenden, diesen betreffenden Kapitel dieses Postulat also nicht nochmals angeführt wird, wird wohl keiner weiteren Erörterung bedürfen.

Die christliche Liturgie auch „nur“ in ihren musikalischen Faktoren so einfach mit ethnologischen Erfahrungen, wenn solche überhaupt konkret bestehen, erfassen zu wollen, ist angesichts der Tiefe der theologisch philosophischen Gedanken, die hinter ihrer Ordnung stehen, vielleicht doch keine so angemessene Methode, zumindest würde man wohl einen gewissen Grad an Rationalität fordern dürfen.

Aber vielleicht sieht Kaden ja als Grundlage seiner so merkwürdigen Vorstellung den Umstand an, daß gelegentlich von einer Art Taktieren gesprochen wird, wenn von der Ausführung der Gregorianik gesprochen wird — das ist ja eine körperliche Bewegung; und auch moderne Sänger pflegen sich beim Vortrag sogar von geistlichen Arien nicht gerade unbeweglich zu halten; sollte das gemeint sein? Nur, dann ist das wohl keine Eigenschaft, die ausgerechnet Mittelalter und Antike in musikhistorischer Hinsicht von der Neuzeit unterschiede; nein, da muß man schon etwas mehr an Quellen- und Literaturkenntnis haben, um da Vernünftiges und vor allem Rationalisierbares sagen zu können.

⁵⁰²Es ist doch wirklich beachtenswert, wie die schon vor Plato geleistete klare Differenzierung der musikalischen Elemente, die gestaltbildungsfähig sind, also selbständige Muster bilden können, die

on ihren Lauf, die über Jahrhunderte abendländische Kultur bestimmte. Singen und Sagen, dicere und cantare, als Einheit des Wechselzüglichen, wurden zum Topos für gehobenes Musizieren wie gehobende Rede. Den gregorianischen Choral als ein Aussprechen heiliger Texte aufzufassen, trifft den Sachverhalt ebenso präzise wie die Augustinische Wendung vom «Canticum dicere». Auch die Singsprache der Gregorianik übrigens verzichtet nicht auf körperliche Anleihen ... — insofern als der Gesang nur mittels des Körpers zu bewältigen ist, ja dieses Körpers bedarf, sagt Kaden ja Richtiges, wenn auch nicht gerade Aufregendes, nur, meint er das wirklich? Und wie eigentlich kann die Singsprache der Gregorianik ... körperliche Anleihen machen? Wie soll man sich das vorstellen, daß in irgendeiner Melodie bestimmte körperliche Bewegungen die Melodieform bestimmen? Nun, vielleicht meint Kaden ja die Tradition der Verneigung bei bestimmten Wörtern der Doxologie — nur, die in der Melodie wiederzufinden, wie soll man sich solche Formulierungen konkretisieren? Soll Singsprache so etwas wie Besslers bekannter Aufsatz bedeuten, oder ist damit nur gemeint, daß die Chormelodik eben eine bestimmte stilistische musikalische „Sprache“ ist, bestimmte Konventionen hat? Nur, damit ist doch auch nichts Neues oder überhaupt Formulierungswertes gesagt. Auch hier, vergleichbar mit M. Haas, bleiben dem Leser große, vielleicht ja bewußt als Anregung gemeinte Fragen; denn daß Kaden die seltsame Ansicht hätte, eine psalmodische Formel, gar nicht zu sprechen von den Tractusmelodien o. ä., sei eine Ausgeburt des Sprachklangs, kann ja wohl nicht möglich sein, zumal er auf eine Bestimmung des lateinischen Sprachklangs zur Zeit der Entstehung des Chorals, vielleicht zugunsten chinesischer Aussprache, sic!, ganz verzichtet, wenn er auch bedeutende Kenntnisse zur Entwicklung der griechischen Sprache andeutet — die Verslehre von von Willamowitz zu lesen wäre in diesem Zusammenhang gar nicht unpassend; andererseits, wie soll man eine Bildung wie *die Einheit des Wechselzüglichen* durch Versuch einer Gegenüberstellung mit der Wirklichkeit zu kritisieren wagen? Durch Fragen, ob die Existenz fester musikalischer Formeln für Psalmtexte ganz verschiedener Art wirklich auf eine solche *Einheit des Wechselzüglichen* zurüzuführen sein soll? Und das, wo klar erkennbare, rationale Bildungsregeln, also Entsprechungen verschiedener Gestaltfaktoren feststellbar sind?

Natürlich fällt es extrem schwer, diese tiefen und in ihrer Vagheit so weitreichenden Aussagen rational zu rekonstruieren: Will Kaden etwa behaupten, daß die auletischen Nomoi in ihrer Altehrwürdigkeit sogar noch — wenigstens topisch — von Aristoteles angeführt, kein *gehobenes Musizieren* — ja was ist eigentlich in der Antike *gehobenes Musizieren* — waren? Gehört dazu die Auletik beim Pantomimus nicht? Sind da die Mienenspiele des Auleten

Erkenntnis also einer grundlegenden menschlichen Abstraktionsfähigkeit, auch klangliche Muster an sich denken zu können, durch den modernen ideologisch geprägten Deuter einfach aufgehoben wird; *ῥυθμός* darf keine abstrakte Bezeichnung für rhythmische Gestalten sein, das darf die Zeit von Plato einfach noch nicht gekannt haben; und daß die Sprache ebenfalls eines der bei Musik potentiell erscheinenden Elemente sein kann, natürlich losgelöst denkbar — sollte denn Plato nicht Sprache an sich gedacht haben können, da hätte Sokrates aber sehr zu lachen gehabt —, ist eine triviale Erkenntnis; die Unterscheidung der drei Faktoren ist so eindeutig, daß vielleicht zu raten wäre, einmal Platos sehr lesenswerte Texte vollständig zu lesen — haben die *Saitenquäler* eigentlich nach melischen Elementen gesucht oder nach einem für sie untrennbaren Konglomerat aus Sprache, Tanz und Melik, waren die alten Griechen wirklich unfähig, melische, rhythmische und davon abhängig sprachliche Muster zu bilden und diese als solche differenzieren zu können?

das eigentliche Schauspiel? Merkwürdig, daß sogar Dionys von Halikarnaß doch tatsächlich reinen auletischen Vortrag kennt — Instrumentalmusik genau wie heute. Und was heißt das eigentlich, *Nicht abstrakte Bewegung ist rhythmos, sondern Körperbewegung? Numerus ist also Körperbewegung!* Daß Aristoxenus in seiner klaren Erkenntnis der Wirklichkeit zwischen *ῥυθμός* und *ῥυθμιζόμενον* unterscheidet, daß also gerade die griechische Kultur erkannt hat, daß es rhythmische Schemata an sich gibt, die sich in Melodien, poetischer Form und eben auch, kaum jemals ohne Musik, im Tanz oder auch in Text, oder „sogar“ in allem zusammen ausprägen können, genau wie heute, scheint für Kaden irrelevant zu sein. — daß musikalischer Rhythmus immer irgendwie *körperlich* ist, dürfte trivial sein; nur, daß es zur Dichtung von metrischen Liedern immer entsprechender körperlicher Bewegungen der Dichter bedurft hätte, daß diese also ausgerechnet nicht gegebenen geistig als rhythmische Gestalten „gespeicherten“ Mustern gefolgt wären, also immer konkreter *körperlicher* rhythmischer Impulse bedurft hätten — ist angesichts der antiken Metrik nicht verifizierbar; hier handelt es sich doch wohl primär um Literatur, sprachlich wie inhaltlich von erheblicher Komplexität und Selbständigkeit: Man muß hier an ein Diktum von Werner Schröder denken, der irgendwo in Bezug auf die deutsche Lyrik des Mittelalters von dem aberwitzigen Anspruch der Musikwissenschaft sprach, daß nur durch die Musik diese Dichtung zu verstehen sei; ein Zeichen höchstens der höchstgradigen Unbildung bezüglich des Verstehens der Texte durch die betreffenden Fachvertreter. Zu beachten ist ja wohl auch: Wer hat denn die Metrik als abstrakte Wissenschaft erfunden, doch die griechische Antike, und zwar notwendig zur Zeit schon der Pythagoräer, wie eine Varronische Bemerkung zeigt, und nicht Ch. Kaden.

Daß diese rhythmischen Muster, die doch nicht etwa jedesmal neu erfunden, sondern als konventionelle Gegebenheiten beim Dichten „befolgt“ wurden, sinnliche Entsprechungen gehabt haben können, konkret, daß Sappho ihre Metren „gesummt“ haben mag, ist natürlich nicht auszuschließen — nur, daß der große Altphilologe Georgiadesscher Prägung, also von erheblichen Ideologemen bestimmt, erkannt haben könne, wie dies Kaden insinuiert, daß Pindar seine Dichtungsformen nur so aus eigener Tanzbewegung hätte aufs Papier bringen können — schließlich, so sind seine Produkte ja überliefert — und nicht mit Hilfe der Schrift, das müßte Kaden erst einmal nachweisen. Natürlich entsprechen, genau wie dies Aristoxenus erkannt hat, allen, trivialerweise „körperlichen“ Äußerungen des Rhythmus, des *numerus* geistig in der *memoria* aufbewahrte Muster, die dann auf Tanz, auf instrumentale Melodien oder auf Dichtung angewandt werden konnten; ja, will Kaden der Antike die Fähigkeit zur rhythmischen Musterbildung absprechen — dann müßte er erst einmal die anthropologischen Nachweise dazu führen: Ausgerechnet die Erfinder derart stilisierter Metrik sollen unfähig gewesen sein, rhythmische Muster als solche zu erfinden oder zu erinnern; nur, das ist die notwendige Folge seines forschen Dahinformulierens: Die exordialtopische — Frage nach der Herkunft und der Wirkung solcher Topoi sind für den geistigen Höchstflug über alle Quellenaussagen von Kaden natürlich irrelevant — Vorstellung vom spontan in die Saiten greifenden Dichter ist ja poetisch sehr schön und reizvoll, nur als wissenschaftliches Modell für die Wirklichkeit der Natur etwa des Hexameters oder der dann immer komplizierteren lyrischen Versmaße taugt diese Topik nicht, so sollte man doch wenigstens ihre Struktur beachten; die ist natürlich als abstraktes Muster denkbar, wie eben auch Melodien abstrakt

erinnerbar sind, oder sollte man Virgil wirklich ernstnehmen, wenn er schreibt *arma virumque cano* für eine nun wirklich erkennbar rein literarische Dichtung?

Aber natürlich konnte man sogar die Epik singen, daß sie nur in oder durch Musik und konkret aktuelle Körperbewegung entstanden sein sollte, daß Epen nicht als Texte, geformt von bestimmten abstrakt aus der *memoria* wirkenden Schemata literarisch erschaffen worden sein dürfen, wäre eine doch geradezu abenteuerliche Vorstellung. Daß auch mittelalterliche Epen — auch der Waltharius oder Ruodlib? — wenigstens teilweise auch gesungen werden konnten, daß man einen solchen Vortrag wählen konnte, ist angesichts der Existenz eines musikalischen Formarsenals, das sogar Prosatext vertont, nicht überraschend⁵⁰³.

⁵⁰³**Singen als Sagen in deutscher Epik des Mittelalters?** Obwohl auch hier, wie z. B. Verf. für Otfrids Evangelienharmonie erörtert hat, nicht gerade sicher ist, daß das jeweils die Absicht des Dichters gewesen sein muß, noch daß wirklich vollständige musikalische Darbietungen gemeint waren: Man sollte hier beachten, was K. Strecker, zu den neumierten Einzelversen bzw. Abschnitten aus Epen von Vergil oder Statius in Hss. des 10. und 11. Jh. gesagt hat, *Vorrede* zu seiner Ausgabe der *Carmina Cantabrigensia*, in den *MGH*, S. XVII (wie französische, wenig beachtete wirkliche Gelehrte wie Riou gezeigt haben, könnte diese Tradition auch mit den ältesten Belegen für Neumen zusammenhängen, ja sie könnte auf Herkunft und Alter solcher Traditionen verweisen; aber auf die entsprechenden Verweise des Verf. muß man ja keine Rücksicht nehmen): ... sie sind nicht etwa wahl- und planlos zusammengesucht ... sondern es sind ... Partien, die pathetischen Charakter tragen ... dass die Abschnitte aus Vergil und Statius in Hss. des 10. 11. Jhs. Neumen haben. Aber gerade diese Neumierung beweist auch, dass es nicht unser Sammler gewesen ist, der sie wegen dieses Charakters herausgesucht hat, sie waren schon entdeckt, er hat sie nach Art der Florilegien irgendwoher ... entnommen. Ist damit die absolute Sicherheit gegeben, daß für deutsche Epik keine Parallelen zu dieser Praxis bestehen können? Dies wäre zumindest eine etwas merkwürdige a priori Entscheidung für die Bewertung von neumierten Teilstücken deutscher Epik des Mittelalters — aber, wenn schon eine sich im verantwortlichen Rektorat als Elite fühlende Universität dem Fach *Lateinische Philologie des Mittelalters* den Gar aus zu machen sich veranlaßt sieht, wird man solche Kenntnisse für überflüssig halten.

Man kann diese Frage auch für den *Jüngeren Titirel* stellen, den W. Schröder, *Die Heidelberger Hs. H (cpg 141) des „Jüngeren Titirel“* ..., Stuttgart 1994, S. 25, *gesungen vorgetragen* sein läßt, weil eine Melodie für eine Strophe in Neumen erhalten ist, in einer nicht einmal vom Dichter geschaffenen Strophe, nämlich einer Klage Sigunes: *Iamer ist mir entsprungen ...: Sie ist auf dem Vorsatzblatt der Wiener Handschrift (A) ... von anderer Hand eingetragen und sollte offenbar als Anweisung für den Vortrag dienen: „zu singen nach der Melodie von“*. Man kann diese Folgerung bezweifeln, zumal wenn die Melodie zu einer Klage notiert ist, also als bekannte Gattung des *planctus* erscheint (was V. Mertens, *Zu Text und Melodie der Titirelstrophe*, ... *Wolfram Studien*, ed. W. Schröder, 1970, S. 226 ff., auch bemerkt, *Marienklage*, ohne allerdings andere Schlüsse zu ziehen als die der „Mustermelodie“ für das gesamte Epos), die als, gattungsmäßig eben selbständiger, Zusatz mottoartig *von anderer Hand* nachgetragen ist. Daß es sich hierbei um eine Mustermelodie für das ganze Epos, zudem noch aus der Intention des Dichters handeln sollte, ist eine sehr weitgehende Hypothese, die sich auf die Argumentation stützt, daß dieser Zusatz, der inhaltlich nicht ganz paßt, nicht vom Schreiber des Epos stammt, weshalb die Melodie nicht in der Vorlage gestanden haben könne. Daraus nun zieht Mertens, ib., S. 230, den Schluß, daß die Melodienotierung *auf Kontakt mit der Aufführungspraxis* zurückgehen müsse — eine individuelle Komposition der formal identischen, inhaltlich ja nicht uninteressanten deutschen *Planctusstrophe* ist also ausgeschlossen; die *Niederschrift* in einer Handschrift muß auf die *Aufführungspraxis* zurückgehen. Daß man ein vollständiges, zudem nicht gerade besonders kurzes Epos durchgehend mit der betreffenden Melodie, u. a. mit siebentönigem *Melisma* ausgeführt habe ertragen können, wäre übrigens auch einmal zu fragen — daß sich angesichts der nicht gerade einfachen Strophenform, der poetisch literarischen Künstlichkeit auch die neumierte Strophe, *Iamer ist mir entsprungen, auch mein lait ist veste. // O we das hat*

betwungen mein sendes hercz auf dirre linden este. // Hoher mut, trost, vreude mus sich decken. // Suftzen, trauren wainen wil ich han von diesen werden recken., ihrer rhetorischen Kunstfertigkeit (z. B. der Katalog von je drei gegensätzlichen Begriffen in den beiden letzten Zeilen) nicht als irgendwie aus dem Geist der Musik entquollener Herzenserguß, sondern eben als rein literarisches Kunstwerk darstellt, dürfte klar sein.

Die Melodie, die übrigens der Reimordnung mit ihrer Melismensetzung widerspricht, irgendwie kausal mit der Entstehung der Strophen zu verbinden, verbietet sich also trivialerweise. Daß eine gelegentliche Vertonung solcher *pathetischer* Stellen denkbar ist, ist ebenso einleuchtend; nicht einleuchtend ist jedoch, daß die rein literarische Künstlichkeit des Titurelepos in irgendeiner Form, auch für die Rezeption eines Publikums, das doch nicht von vornherein als total unfähig zur literarischen, auch lesenden, Rezeption angesehen werden sollte — für dumme Bauern oder illiterate Ritter war der Text mit Sicherheit nicht gedacht —, von einer gesanglichen Vortragsweise abhängig gewesen sein sollte; dagegen spricht doch wohl schon der Umstand, der rein literarischen Überlieferung: Natürlich sucht auch W. Schröder nach der beliebten Erklärung: *Der immer gleiche musikalische Vortrag wirkte notwendig ausgleichend, ließ weder die beschwerten Hebungen noch die mehrsilbigen Senkungen besonders hervortreten und führte auch über Tonbeugungen leicht hinweg.*, ib., S. 25.

Dies impliziert, daß der Dichter seine, für die Dichtung der Zeit ja nicht ungewöhnliche, Freiheit in der Relation von rhythmischem Schema (und hier handelt es sich nun klar um Rhythmik, nicht um Metrik), also etwa die Besetzung der Senkung durch zwei Silben, eigentlich nur in Hinblick auf die von Schröder so liebevoll beschriebene ausgleichende Fähigkeit der Musik gedichtet haben kann, denn eigentlich müßte er ja die Regelmäßigkeit der poetischen Rhythmik von *Morgen kommt der Weihnachtsmann ...* durchführen — daß diese Dichtungsart übrigens nur in konkreter Klanglichkeit denkbar gewesen sein soll, also die gesamte regelmäßige Dichtungsrythmik der neueren Zeit, *Burg Nideck liegt im Elsaß ...*, nur musikalischer Natur gewesen sein dürfe oder müsse, wird wohl niemand behaupten wollen: Die Zuordnung von rhythmischem Schema und sprachklanglichen Trägerelemente ist wesentlich „ordentlicher“ als bei Albrecht und überhaupt im deutschen Mittelalter — das ist doch wohl trivial?

Nur, woher sollte der Dichter Albrecht eigentlich das Wissen hernehmen, daß er unordentlich dichtet, daß sein Verfahren der Umsetzung eines rhythmischen Schemas, das doch wohl auch ohne Musik bestehen kann, als abstraktes rhythmisches Schema, das nach bestimmten Regeln in Sprachklang, durch Wahl der entsprechenden Akzentträger, der Wörter, umgesetzt wird, nicht der Regelmäßigkeit des 19. Jh. entspricht?

Nun, Goethes *Sah ein Knab ...* konnte er noch nicht gelesen haben, so daß er sich an die Regeln seiner Zeit halten konnte, ja mußte. Immerhin, er hätte ja die regelmäßige, sicher ebenfalls rein literarisch entstandene, lateinische rhythmische Dichtung der Zeit beachten können, *Mihi est propositum* ist ja in dieser Hinsicht regelmäßig, jedenfalls können wir es heute so lesen.

Nur, ist diese Sicht wirklich korrekt, kann man die Titurelstrophe nicht auch ohne besonderes „Leiern“ laut lesen? Ist die Regelmäßigkeit als Prinzip, das sich an der „Unregelmäßigkeit“ der Umsetzung des rhythmischen Schemas in Text so stört, wirklich als gültig auch für diese Epik anzusetzen? Oder könnte nicht das rhythmische Schema, das natürlich, ebenso wie das der Reime, an sich vorhanden war, in der Zeit eine entsprechende, eben nicht strikt silbenzählende Umsetzung in Sprachklang beinhaltet haben, als poetischer Strophenfaktor? Daß hier vor allem eine autonome literarisch poetische Produktionsform vorliegt, die man singen oder natürlich auch laut sagen, oder gar lesen kann — dies ist doch klar, ausweislich der Hss. auch damals möglich gewesen; wie hätten sonst die Skriptorien funktionieren können, bei durchgehend singenden Schreibern?

Diese Fragen ändern nichts daran, daß die poetische Form eben vertont werden kann, an bestimmten auffälligen Stellen sicher sogar aus bestimmten Anlässen; *Tho qam boto vona ...* ist genau so eine Stelle, die einen gesanglich vereinzelt Vortrag durchaus rechtfertigt. Nur, eine *Einheit des Wechselbezüglichen* ist Musik und Text damit nicht. Klanglicher Natur sind ja wohl auch die Reime, sind sie deshalb musikalischer oder gar körperlich bewegungsmäßiger Herkunft? Dichtung und Musik sind schon in sich ausreichend komplexe Gebilde.

Und es darf doch gefragt werden, ob die deutschen Dichter, wenn sie von *singen* sprechen, mit abso-

Von allen solchen Fragen aber zunächst einmal abgesehen, was soll eigentlich die Verbindung zwischen Körperglied und μέλος konkret sein? Weil Tanz mit Musik so verbunden ist⁵⁰⁴, daß ohne musikalischen Klang Tanzen eher selten auftritt, soll also im Wort μέλη die Bedeutung *Gliedmaße* und die der *Melodien*⁵⁰⁵ zusammengekommen sein?

Ja, sicher, man benötigt die Gliedmaßen zum Tanzen, ohne Beine wird man einen Walzer nicht gerade leicht tanzen können, und der berühmte Tanz, der einen bekannten Griechen die Braut gekostet hat, der nämlich, der mit einer Art Handstand verbunden gewesen zu sein scheint, der benötigte auch essentiell die Hände; ja sicher, nur benutzt man Gliedmaßen doch auch zu vielen anderen Zwecken, den Kopf z. B. kann man zum rationalen Denken nutzen, die Füße doch nicht nur zum Tanzen?

Und was meint Kaden mit seinem Ausrufungszeichen nach *plurale tantum*? Daß man mehrere Glieder zum Tanzen benötigt? Sicher, ein vollständig Gelähmter wird kaum *körperlich* tanzen können — aber, wird er damit in seinem Geist den Rhythmus eines Walzers nicht fühlen können? Also, wenn Kaden schon von *körperlich* sprechen will, sollte er wenigstens die Differenzierung kennen, die Augustin in *De musica* anstellt, wenn er nicht moderne Musterbildungstheorien anwenden möchte.

Nur, auch sonst benötigt man meistens doch mehrere Glieder, z. B. zum kämpfen — ja, man fragt sich natürlich, ob und in welchem Ausmaß die drei Überlebenden des Walthari Liedes dann noch kämpfen konnten; jedenfalls nicht mehr mit den μέλη in ihrer Vollständigkeit. Vielleicht kann dieser Hinweis darauf aufmerksam machen, daß die von Kaden hergestellte oder implizierte Verbindung weder zwingend noch sinnvoll ist.

Wie sagt doch Homer selbst, z. B. *Ilias* 17, 210: *Sagte es und gab mit den schwarzen Brauen das Zeichen. Hektors Leib umgab der Panzer, der mörderische, furchtbare Ares drang in ihn hinein, seine Glieder erfüllten sich mit Kraft und Stärke.* Von da also soll der Weg zu μέλος im Sinne von Melodie gegangen sein? Nur, weil man im Tanze die Glieder regt — als ob man die nicht noch bei vielen anderen Dingen regen würde, müßte und könnte; ja, will Kaden uns einreden, daß vor allem, ja nur die Musik so auf Körperteile bezogen gewesen sein soll, daß sie von diesen auch noch den Namen erhielt?

luter Sicherheit von Vergils exordialtopischer Einleitung nichts, aber auch überhaupt nichts geahnt haben können oder dürfen, wenn sie, wie Mertens, ib., S. 230, den Marnier zitiert, XV, 261 seq., dichten, *Sing ich dien liuten miniu liet, // so wil der êste daz //wie Dieterîch von Berne schiet, // der ander, wâ kunc Ruother soz, // der dritte wil der Riuzen sturm, sô wil der vierde Ekkehartes not.* Ersichtlich geht es doch wohl um den Inhalt, nicht um die musikalische Form des Vortrags, der eine will den Inhalt, der andere einen anderen. Auf die Parallelität zu einer Formulierung von Petrus Cantor, *Verbum abbreviatum, Contra Simoniam*, sei verwiesen: Die Ausrichtung des Unterhaltungskünstlers am Wunsch des Publikum hat trivialerweise Tradition auch im Mittelalter, vgl. dazu auch Verf. *Musik als Unterhaltung*, I, S. 213. Insgesamt ergibt sich: Die, vielleicht nur einzelne Passagen betreffende musikalische Notierung bzw. Ausführung von deutscher Epik ist dezidiert ein Hinweis darauf, daß poetisch literarische und musikalische Produktion völlig von einander getrennte Dinge sind, es sei auch noch verwiesen auf die Habilitation von Scholz, *Hören und Lesen!*

⁵⁰⁴Das sieht auch Schleiermacher so, und wohl jeder einigermaßen denkfähige Mensch — aber doch nicht so, daß Musik in der Antike nur als und mit Tanz hätte erscheinen können?

⁵⁰⁵S. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, S. 126, Anm. 1 (es wäre auch Kaden zu empfehlen, sich einmal die Zeit zu nehmen, um die Übersetzungen und rationalen Erläuterungen von Barker zur Kenntnis zu nehmen).

Nun, fragen wir wieder einmal einen Dichter, wenn auch sicher nicht Homer, so doch aber auch keinen ganz späten (wohl doch schon zur Zeit von Pindar): ... τότε δ' ἔσπερος ἔκλαγεν οἶον // ἄγρης ἐξανιών, δονάκων ὑπο μούσαν ἀθύρων // νήδυμον: οὐκ ἄν τόν γε παραδράμοι ἐν μελέεσιν // ὄρνις ἢ τ' ἔαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισι // θρῆνον ἐπιτροχέουσ' ἀχέει μελίγηρυν ἀοιδήν. (Hymnus an Pan, Homerische Hymnen 19, 14) — es geht um Pans Heimkehr am Abend nach anstrengender Jagd, wo zum Tanzvergnügen, zunächst!, nicht gerade viel Kraft vorhanden sein, vor allem aber der Anlaß fehlen dürfte: *Dann am Abend einsam zurückkehrend von der Jagd läßt er ertönen im süßen Spiel auf der Muse der Rohre ein Schlummerlied; kein Vogel könnte ihn übertreffen in Melodien, kein Vogel wie er im viel blühenden Frühling zwischen den Blättern im Ausgießen seines Trauerlieds seinen honigsüßen Gesang erklingen läßt.* Daß Pan für diesen unglaublich süßen Gesang, der jedes Vogellied weit übertrifft, die Gliedmaßen seines Körpers in besondere Bewegung gesetzt haben müßte, dürfte für den Dichter eine ähnlich unwahrscheinliche Vorstellung gewesen sein, wie die Behauptung, seine Absicht sei es gewesen, z. B. die Nachtigall als besonders von ihrer Körperbewegung beim Singen abhängige Sängerin zu schildern, alles das scheint als Deutung des von ihm Gemeinten auch nicht gerade nahezuliegen — genauso wenig wie der deutsche Sprachgebrauch, der der Nachtigall das weibliche Geschlecht zugeordnet hat, deren spezifische Unmännlichkeit bzw. vielleicht die Unmännlichkeit des Singens als tiefsten Sprachsinn erkennen läßt; aber, Deutungen wie die von Kaden führen vielleicht doch bald auch zu solcher Erkenntnis; man sehe Näheres in *Eule und Nachtigall*.

Der Dichter, der Kadens Erkenntnisse noch nicht zu lesen die Freude gehabt haben kann, meint mit *μελέεσιν* klar nichts anderes als die wortlose, reine, in ihrer Schönheit unübertreffliche Instrumentalmelodie; was sonst sollte die Häufung von entsprechenden Epitheta? Also, „der“ (alte) Grieche wie „die“ Griechin hat natürlich Musik wie heute als reine Musik gekannt, als Vortrag von reiner Melodie in ganz modernem Verständnis des Wortes, und auch dem gesunden Menschenverstand entsprechende Kunstäußerung (wenn man sich so geschwollen ausdrücken muß); genau wie die Muse der Musenbasis von Matineia, die eine Art Laute spielt, mit geschlossenem Mund, in innerlicher Versenkung in das reine Instrumentalspiel; ja warum sollte es das ausgerechnet in der Antike, bei den (alten) Griechen nicht gegeben haben? Nur weil die abenteuerlich vagen Vorstellungen, daß sie eigentlich gar keine Musik an sich gehabt haben können, in der Kultur, die auch dem Abendland die Notierungsmöglichkeit von Musik als Musik und nur als Musik weitergegeben hat, die die reine Musiktheorie ersinnen konnte?

Wenn man in Wegners Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, S. 94, lesen darf, *wie wenig bei den Griechen die selbständige Instrumentalmusik galt* — nur weil ein Maler hier einen mit Aulos begleitete Gesang abbildet! —, sollte man nicht übersehen, daß Wegner in der Perpetuierung ältester Topoi Kaden fast gleichkommt; allerdings wesentlich klarer formuliert, daß die Griechen die *selbständige Instrumentalmusik* gering gewertet hätten; daß dies ein Unsinn ist, ergibt sich aus der Wertung des *νόμος* — eine Bezeichnung, über deren Herkunft ja auch viel zu grübeln ist; was die Wertung dieses, nicht etwa nur auf den Aulos beschränkten Typs von Instrumentalmusik anbelangt, möge man nur in den Index von Barkers — für ein Verständnis antiker Musik wesentlich, ja grundsätzlich wichtiger als die Ideologeme der Geor-

giadesschule — *Greek Musical Writings* I, im Index nachschauen, wenn man wirklich ein Bild antiker Musikpraxis haben will; für etwas spätere Zeit empfiehlt sich, wie bereits angesprochen, ein Blick in die bekannte Geschichte eines in einen Esel verwandelten jungen Mannes, wo die Aulodie zu einem sehr reizvollen Pantomimus angedeutet wird — nein, gesprochen wurde da nicht; das ist ja gerade das Merkmal des Pantomimus. Ja, und wozu hat dann ausgerechnet diese Kultur noch zwei Notationsarten erfunden — die als Bezeichnete beides das Gleiche haben? Aber das sind dann sicher Entartungen, wie sie ein so großer altphilologischer Kenner wie Zamminer dogmatisch bestimmt: Denn was nicht sein darf, nämlich als wunderbar empfundene reine Melodie, das darf auch nicht sein — und natürlich, die notierten Melodien sind keine Melodien, weil ja, dem Glaubenssatz der Schule entsprechend, die antiken Noten keine Noten sein dürfen; ein unüberwindliches Dilemma — wenn man daran glaubt.

Und mit der mit Musik nach Kaden immer verbundenen körperlichen Bewegung, die bei Pan und dem mit ihm verglichenen Vogel kaum so auffällig gewesen sein kann — oder meint Kaden gar nur, daß man beim Instrumentalspiel natürlich etwas bewegen muß, sonst kommt kein verschiedener Ton heraus? —, daß also keineswegs jeder Grieche Musik nicht hören konnte, ohne daß ihm der Fuß zuckte wie in der Geschichte vom Tanzmariechen (vgl. auch G. Keller, *HKA* 7, S. 421), kann es ja auch nicht so weit her gewesen sein, wenn man sich im Werk des Brygos Malers ein wenig umsieht: In dem bekannten Orpheuskrater (einfach ein Tontopf mit Henkeln), hört das Publikum nur völlig entrückt dem Gesang zu, genau wie man das von modernem Konzertpublikum erwarten könnte, wenn man Jean Pauls Schilderungen als Abbildungen der Wirklichkeit voraussetzt: Völlig bewegungslos, teilweise sogar mit geschlossenen Augen hören sie zu, in sich gekehrt, nur mit dem Herzen hörend (wenn man eine christliche Sprachfigur metasprachlich einsetzen darf, weil sie eventuell stoischer Herkunft ist). So ist das nun einmal in oder mit der antiken Musik: Verzaubert sind die Hörer, aber nicht etwa in der für die Dichtung notwendigen hyperbolischen Art, nein, ganz realistisch, so wie dies Gottfried von Straßburg beschreibt, beim ersten Auftritt von Tristan, wo manche vor musikalischer Rührung ihres eigenen Namen vergaßen — nein, auch da ist es nicht nur die Stimme und der Text, bretonische Lais können reine Instrumentalstücke sein; auch dem Mittelalter, das Kaden noch nicht zur Kenntnis genommen hat, kannte die Wirkungen reiner Instrumentalmusik, z. B. die ebenfalls überwältigenden Kompositionen des großen Violinisten Tassin; nein, nein, auch das gibt es im Mittelalter — wenn man mal die Quellen liest, oder einen Blick in die zuständige Literatur wirft, anstrengend, aber zur Erreichung eines Mindestmaßes an wissenschaftlicher Redlichkeit vielleicht doch nicht ganz zu übersehen; sonst könnten derartige Ausführungen geradezu zu einem Urteil wissenschaftlicher Korruption führen, das kann doch nicht sein, oder?

Tja, und wo sollte Sprache oder Bewegung herrühren, wenn in einem Topf, den der Maler Euphronios bemalt hat, ein Teilnehmer eines auletischen Agon auf die *βῆμα* tritt? Deren Fläche ist so klein, daß der gute Aulet bei den nach Kaden so unauflöslich mit griechischer Musik verbundenen Bewegungen seiner Glieder mit Sicherheit heruntergefallen wäre, oder meint Kaden vielleicht, daß die zwei entsprechend, aber zusammen auftretenden Auletten auf einer Amphora (auch so ein bemalter Tontopf) des Pan-Malers viele Möglichkeiten zur *körperlichen* Bewegung gehabt hätten? Ja, nicht einmal die Zuhörer tun etwas anderes als eben

lauschen, innigst vertieft in das Erleben der Musik, der rein instrumentalen Musik? Schon ihre Kleider hätten jede Bewegung recht obsolet gemacht.

Aber natürlich, daß man auch singen kann, daß man Musik zur Vertonung von Texten — ja was soll es denn sonst sein — gebrauchen kann, ist — kaum eine neue Erfindung der Griechen, sondern wohl als natürlich vorauszusetzen, denn der Mensch hat nun einmal, wenn er musikalisch sein sollte und nicht nur musikwissenschaftlich, die Fähigkeit einmal zur artikulierten Sprache und zur rein musikalischen Bewegung; was ist da anderes zu erwarten als eine Verbindung; nur eines sollte man dabei beachten: Die Musik der christliche Kirche ist nicht eine Folge irgendeiner von Kaden entdeckten totalen, wenn auch nicht rationalisierbaren, angeblich für die Antike so typischen Vermischtheit von Wort und Ton in der antiken Musik, nein, sie ist, was der Ethnologen Kaden vielleicht von seinem üblichen Objekt her etwas zu übersehen geneigt sein könnte, ganz bewußt und rational reine Vokalmusik: Das wird ja nun wirklich oft genug und ausführlich begründet; nicht *keine* Musik, sondern eine ganz andere Musik soll es sein, keine Instrumente, nicht die Melodien des Theaters, also auch des Pantomimus⁵⁰⁶; also: Es gibt natürlich etwas wie abstrakte rhythmische Musterbildung, deren Umsetzung in Sprache, also in poetische Dichtung nicht identisch ist mit der Umsetzung in Melodie — es sei nochmals gefragt, ob Kaden etwa dem antiken Menschen die Fähigkeit absprechen will, rhythmische Muster zu bilden und zu erkennen? Das wäre eine ungeheuerliche Entdeckung, zumal diese Muster ja oft genug Namen haben, nicht abhängig davon, ob sie als *ῥυθμιζόμενον* Sprache, Melodie oder Tanz haben; und, von Kadens Betrachtung, ib., S. 25, zu schließen, wird ihm sicher der *ἰθυφάλλος* als Name geläufig sein, nur, damit wird ein ganz bestimmtes rhythmisches Muster bezeichnet oder aufgerufen — keine Abstraktion? Sicher, natürlich gibt es auch Wörter, die Tanzlieder bezeichnen können, warum denn nicht? Tanzen ist doch nicht identisch mit Singen oder Instrumentalspiel, hängt aber damit zusammen, ja hängt wohl davon ab, tritt aber, trivialerweise als Eigenes dazu: *σὺν δέ σφιν τότε νύμφαι ὄρεσιτιάδες λιγύμολποι // φοιτῶσαι πυκνά ποσσὶν ἐπὶ κρήνη μελανύδρω // μέλπονται, κορυφήν δὲ περιστένει οὖρεος ηχώ // δαίμων δ' ἔνθα καὶ ἔνθα χορῶν τοτὲ δ' ἐς μέσον ἔρων // πυκνά ποσσὶν διέπει, ...* (die Kombination der verschiedenen Schriften im verwendeten Programm, genauer, die Kombination von Griechisch mit Notenschrift, erlaubt leider ein *η* mit *spiritus lenis* nicht, weshalb er bei *Echo* ausgelassen werden muß).

Dann singen mit ihm die die Berge bewohnenden Nymphen hellstimmig und schreiten bei der Quelle des dunklen Wassers fest auf ihren Füßen umher (zum Tanz), bis zum Gipfel des Gebirges schallt das Echo. Der Gott aber tritt dort und dort in den Reigen, dann in die Mitte und ordnet ihn fest auf den Füßen ... Also spielt er erst einsam sein so wunderbares Lied, wunderbarer als die Melodie eines Vogels im Frühling — vom Text wird hier ja gar nichts gesagt, denn er spielt ja instrumental, und redende Vögel, nun, an Papageien denkt der Dichter offenbar nicht —, dann kommen die Nymphen sich allmählich zu Tanz scharend

⁵⁰⁶Und wollte jemand behaupten, daß man die Wörter antiker Lieder in größeren Theatern bei musikalischem Vortrag wesentlich besser verstanden haben könne als in einer Oper Wagners, soll man wirklich glauben, daß die großen Dichtungen etwa nicht wesentlich abhängig von „Papier und Feder“ gewesen seien, daß die Chorlieder so aus dem Herzen der Musik entquollen seien, wie sich dies Theophrast allein für die Musik so vorstellt? So naiv wird selbst ein so kompetenter Altphilologe wie Kaden doch wohl nicht auftreten wollen.

mit hellstimmigem Gesang ..., natürlich, jetzt wird, als ein weiterer Schritt der Handlung getanzt; so dämlich, Musik an sich und Tanz nicht auseinander halten zu können, können die alten Griechen gar nicht gewesen sein: Der Dichter beweist es klar. Ja, sollte das nicht alles trivial sein, menschlich „normal“? Was soll da eigentlich solcher Tiefsinn, zumal auch beim Tanzlied der Text offenbar gar keine Rolle spielt, was ja wohl verständlich ist.

Die Frage ist doch wohl primär, ob die Antike unfähig gewesen sein soll, nur damit Kaden und andere eine völlig neue Situation von nun wirklicher Musik irgendwann datieren oder entdecken können, reine Musik zu denken, zu werten, zu empfinden oder sonst etwas. Lesen wir dazu einmal, was der Autor des unter dem Namen von Plutarch überlieferten Textes zur Aufgabe des Komponisten zu sagen hat — ja, man wird doch wohl nicht meinen, daß Olympus und andere, die ihm folgten, ihre Melodien irgendwie aus „der“ Sprache abgeleitet haben, ja gar ableiten konnten — so musikalisch ist die griechische Sprache nun auch nicht, daß sich sich von selbst, so wie die Eisstücke im Palast der Schneekönigin, zu Rhythmen, Metren und Versen ordnen kann: Auch die antiken Dichter mußten arbeiten, erheblich und literarisch.

Also, dieser Autor nennt den Komponisten neben *ποιήτης* auch *τεχνίτης*, nein, nicht etwa abwertend, ganz im Gegenteil als Bezeichnung der Eigenständigkeit des Tuns eben von Komponisten gegenüber der Tätigkeit von Musiktheoretikern, 1143, 33, ed. Ziegler-Pohlenz, S. 28: Da geht es um die *οικειότης* der Entscheidung des *ποιήτης*, an einer bestimmten Stelle seiner Melodie einen bestimmten Effekt zu erfinden bzw. einzusetzen, z. B. hat der Komponist zu Anfang einer Komposition den Dorischen, zu Ende den Hypodorischen Ton gewählt: Zu entscheiden, warum das gerade für diese Komposition passend ist, *οικειός*, das ist nicht Sache dessen, der nur weiß, was eben ein *τόνος*, und was der Dorische Ton ist. Wenn also Olympus im Athena-Nomos zu Anfang das Enharmonische des Phrygischen mit dem Paion epibatos verbunden ist, geschieht dies sozusagen auf Verantwortung des Komponisten, als rein musikalische Formentscheidung, doch nicht etwa als Körperbewegung oder als Silbenfolge, sondern als bestimmte Ordnung der Tonfolge und nur der Tonfolge und des gewählten Rhythmus. Also war es „der“ Antike völlig klar, daß die Wirkung von Kompositionen auf kompositorischen Entscheidungen beruhte, was auch für den jeweils verwandten Rhythmus galt — in was nun unterscheidet sich das von dem Musikverständnis neuerer Zeit?

Nun, Kaden gibt keine Antwort, man kann sie aber geben: Die von Guido ausgebaute abstrakte autonom musikalische Formenlehre der Einstimmigkeit, die kannte die Antike offenbar nicht, was sie mit Kaden gemein zu haben scheint⁵⁰⁷, obwohl dieser die Möglichkeit gehabt hätte, einschlägige Literatur zur Kenntnis zu nehmen, aber natürlich, schreiben ist seeliger denn lesen und verstehen — denn Kadens Aussagen zur Musik des Mittelalters erweisen sich als vergleichbar unvertraut mit den Quellen: Guido gibt eine rein musikalische Formenlehre, wie dies schon die *Musica Enchiriadis* vorgibt; nein, die Formteile sind nicht abhängig von den vertonten Texten, sie sollen ihnen aber nicht widersprechen!

Daß also auch die Antike die Verbindung von Musik, Dichtung und Tanz kennt, genau wie

⁵⁰⁷Was natürlich nicht heißt, daß die antike reine Musik keine Form gehabt haben könne oder müsse; eine entsprechende Theorie kannte sie nicht, genauso wenig wie eine Theorie, die die aktuelle Musik regulieren will.

dies für die neuere Musik gilt, z. B. bei Johannes de Grocheo, der doch auch tanzmäßig anwendbare, aber auch rein instrumental ausführbare Musik kennt, und sich dabei gar nicht so sehr von der Kenntnis des *Rudolif* Dichters unterscheidet (alles das bleibt Kaden völlig unbekannt; aber warum soll man sich die Mühe machen, Literatur oder Quellen zu beachten — als Zeichen wissenschaftlicher Redlichkeit?), gilt, ist zu erwarten, ja trivial und läßt überhaupt keine tieferen Erkenntnisse zu als die, daß die Musik in der Antike vergleichbar war mit der der neueren Zeit (nein, wirklich, die Mehrstimmigkeit ist etwas Neues, wirklich ganz Neues). Sagt nicht auch Boethius ganz klar, was die Notenschrift bedeutet, die „monumentale“ (dauernde) Erhaltung auch der Melodien, genau wie die Buchstaben die Texte überliefern?

Nun aber weist Kaden ja noch auf eine Quelle hin, die ihm greifbar geworden ist: Aristides Quintilianus spricht in seiner Diskussion, nicht der Musik, nein, des Objekts der Musiktheorie von einem *μέλος τέλειον*, dem übrigens ja ein *μέλος ὀργανικόν* entspricht; nein, nicht ein *μέλος ἄτελές* oder *οὐ τέλειον*, nein, das instrumentale Melos. Das sollte man, ed. Winnigton-Ingram, S. 4, 20, vielleicht nicht ganz unbeachtet lassen, denn was sagt Aristides damit eigentlich: Daß die Instrumentalmelodie nicht vollständig ist — ja, aber sicher, das wird auch R. Wagner unterschreiben können. Was hat eigentlich Aristoxenus gesagt, als er *ῥυθμιζόμενον* vom *ῥυθμός* unterschieden hat: Er hat damit festgestellt, daß sowohl Töne, Silben als auch körperliche Bewegungen der Ausführung eines rhythmischen Musters dienen können; wer wollte das heute eigentlich bestreiten? Man kann also, wie dies Johann Strauss in seinen Operetten zeigt, ein Lied singen und dazu tanzen, so wie weiland die Loreley, *und sie wäscht sich mit dem Schwamme und sie kämmt sich mit dem Kamme und sie singt ein Lied dabei* — zum Tanzen war wahrscheinlich der Platz zu eingeschränkt.

Also hat die Musiktheorie auch die drei Objekte potentiell „gleichzeitig“ als Objekt zu beachten, nämlich als vollständiges Objekt, die musikalische Gestalt einmal der Melodie, von deren Rhythmus, potentiell des vertonten Textes und der damit ebenso potentiell verbundenen Tanzformen, also *σωματικαὶ κινήσεις* — was weniger ist, sicher, das ist nicht *vollständig*, das ist vom potentiellen Gesamtobjekt her gesehen partiell, z. B. wenn der Anteil der textlichen Metrik fehlt, denn, es sei wiederholt, als Objekt der Musiktheorie zählt das, was in der Wirklichkeit aktuell zusammen erklingen kann; das heißt doch nicht, daß Aristides Quintilianus etwa nur solche Melodien für vollkommen, andere für unvollkommen gewertet hätte. Der unerfahrene Leser möge die Ausführungen von A. Barker zu dieser Stelle lesen, um verstehen zu können, wie oberflächlich und fälschlich die von Kaden gezogenen Folgerungen sind, abgesehen von der mangelnden Rationalität, denn es muß doch gefragt werden: Bedeutet die Dichotomie der Einteilung von Aristides eine die konkrete musikalische Wirklichkeit betreffende Wertung oder eine, recht abstrakte, Wertung der Aufgabe von Musiktheorie? Das kann doch nicht einfach wie Kraut und Rüben durcheinandergeschüttelt werden!

Zu fragen wäre hier nun auch einmal, wo eigentlich findet man eine Theorie nicht des Rhythmus als abstrakter Erscheinung, als Theorie von abstrakt denkbaren rhythmischen Mustern, sondern als Lehre der körperlichen Tanzbewegungen? Ja, wo eigentlich hält die antike Musiktheorie eine solche Betrachtung für notwendig? Sie braucht das gar nicht für notwendig zu halten, weil sie über die Rhythmik spricht, über das, was auch Augustin in *De musica*

(modulo 1. Hälfte des ersten Buches und sechsten Buches) behandelt: Natürlich ist allen, höchstens neueren Deutern nicht, rational bewußt, daß man die rhythmischen Muster als solche fassen, beschreiben, benennend differenzieren, ja sogar theoretisch bestimmen und klassifizieren kann — und daß genau diese Rhythmik sowohl in reinen Melodien als auch in poetisch geformten Texten, aber natürlich auch in den Bewegungen des Körpers, die solchen Rhythmen gehorchen bzw. folgen, ihre sinnlich konkrete Erscheinungsform haben können. Nur, wer sollte denn eigentlich über die Tanzbewegungen als Tanzbewegungen schreiben — die Theoretiker? Das wäre eine absurde Vorstellung; eine Theorie hat man, und das ausweislich Plato schon viel früher als sich das Kaden so zu denken scheint, vom Rhythmus an sich, natürlich. Von „der“ Sprache abhängig sind doch rhythmische Muster nicht, die Sprache wie die anderen genannten Konkretisierungen können körperliche Träger sein! Natürlich führt die Theorie durchweg konkrete Verse als Beispiele an, sicher, nur ist damit doch nicht die Fähigkeit aufgehoben, wie sie die Namen von Metren und Rhythmen bezeugen, die rhythmischen Muster an sich zu denken — soll man denn wirklich glauben, daß die griechische Prosaaussprache exakt metrisch geklungen hat, daß also wirklich alle Silben in der Umgangssprache nur in der zeitlichen Erstreckung von zwei oder einer Zeitquantität erklingen sind, und daß sich ausgerechnet die griechische Sprache, genauer ihr Sprachklang so von selbst zum Hexameter geordnet hat?

Soll man wirklich glauben, daß Augustin konkretes Tanzen als wissenschaftliches Objekt, als wesentlichen Teil der *scientia musica* — und dann wohl noch als Tätigkeitsmerkmal der liturgischen *cantores*! — angesehen haben könne, weil in der Antike Körperbewegung, Text und Musik untrennbar vereint waren? Weil er schreibt, *De musica* I, 2, 3: *Quid? si membra non ob aliud moveret, nisi ut pulchre ac decore moverentur, eum facere aliud nisi saltare diceremus?* Natürlich gehört auch diese Art des *movere* zur Rhythmik, zu was anderem denn sonst? In seinen Balletten wird Tschaikowskij wohl nicht auf Musik verzichten wollen; nur, Musik hat er damit doch auch komponiert, Musik, die man sehr gut, wenn sie einem gefällt, auch ohne Ballet hören kann (dieses allerdings nicht sehen ohne die Musik): Wenn Kaden den „alten“ Griechen wie den christlichen *cantores* die Fähigkeit absprechen will, rhythmische wie melodische Muster an sich zu bilden, die entsprechende Abstraktion beim Erleben wie Denken, *in memoria*, und Erfinden von Musik für frühere Menschen ausschließen will, müßte er erst einmal beweisen, daß sich die anthropologischen Bedingungen so total verändert haben — und das auch noch für die Kultur, die diese Abstraktionsfähigkeit erstmals rational formalisiert hat!

Und dann haben wir ja noch den Beweis für die von Kaden so wunderschön formulierte Einheit von Sprache — Sprache oder Text? — und Musik im gregorianischen Choral⁵⁰⁸,

⁵⁰⁸Wie eigentlich soll man sich bei so leichtem Wechsel zwischen Sprache — man sollte vielleicht korrekter von Textvortrag sprechen — und Musik als Merkmal des *gehobenen Musizierens* auch im Mittelalter nicht einmal an Hildegard erinnern, die dem armen Teufel doch im Gegensatz zu allen anderen Figuren ihres *ordo* den Gesang völlig versagt — was für tiefe Erkenntnisse könnte man in Weiterführung der Gedanken von Kaden hieraus erschließen: Hildegard will mit diesem Kunstgriff nur sagen, wie leicht man vom Engel zum Teufel wird; nein, das sagt Kaden in dem genannten Beitrag nicht, solche Quellen beachtet er nicht, man müßte dies allerdings aus seinen Vorgaben erschließen — man könnte allerdings von einem absoluten Gegensatz als Gemeintes ausgehen, nämlich von

den man nur als *Aussprache heiliger Texte* bezeichnen kann; man fragt sich wirklich, warum Quintilian so großen Wert darauf legt, den *phonascus* von *orator* zu unterscheiden, auch und genau da, wo es sich um vergleichbare Faktoren, wie die Ausbildung handelt (dem Leser sei der leichte Stellennachweis als Übungsaufgabe überlassen): Natürlich hat auch die Antike bemerkt, daß man zum *Singen* wie zum *Sagen* die gleichen Organe benötigt; das dürfte eine unbestreitbare wie triviale Erkenntnis sein. Klar ist aber die Unterscheidung der Tätigkeitsmerkmale, genau wie heute, denn man wird kaum einen Schauspieler suchen, wenn man einen tragischen Helden tenor sucht; warum sollten solche Trivialitäten nicht für die Spätantike wie auch für die christliche Kirchenmusik gegolten haben? Nur weil Kaden daraus eine assoziationsreich vage Darstellung dessen, was Musik sein darf und was nicht, ableiten will? Dann wären schon etwas genauere Prüfungen der Quellen notwendig: Die Liturgie der römischen wie fränkischen Kirche war kein irrationales Herausquellen aus dem Herzen.

Das kann man z. B. daraus erkennen, daß man die nicht gerade seltenen Ausführungen über die beiden, es sei wiederholt, beiden Ämter des *cantor* und *lector* beachtet, z. B. die von Isidor, kaum ein verdächtiger Zeuge — auch Gregor der Gr. macht den Unterschied deutlich, der Sänger kann nur bis zum Subdiakonats steigen, der *lector* ist nicht eingeschränkt. Reicht das immer noch nicht, um das Märchen der Einheit, des einfachen Wechsels von „Sprache“ zu Ton und umgekehrt endlich ad absurdum zu führen.

Nun, dann sollte man nicht nur musikwissenschaftlich unmaßgebliche Literatur zu Augustin beachten, sondern die Quellen selbst: Was ist denn das Dilemma, das Augustin in der „Musikstelle“ der *Bekennnisse* bewegt, das Problem, daß Musik die gesamte Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann, daß sie fähig ist, die Seele durch ihre immanente, aber natürlich sinnlich vergängliche Schönheit vom Eigentlichen abzulenken, eben als Musik an sich zu wirken, sozusagen als ästhetische Unterhaltung nur durch Musik — und ein Weg, diesem Dilemma zu entgehen, ist bekanntlich der Verzicht auf Musik, ja, auf Musik, doch nicht auf den Vortrag der Texte! Hätte sich Kaden einmal wenigstens ansatzweise, wie es eben wissenschaftliche Redlichkeit eigentlich fordert, auf bestehende Ausführungen zu diesem Thema eingelassen, also Literatur beachtet, dann hätten ihm solche unklaren wie nicht rationalisierbaren Vorstellungen nicht zu Wörtern gerinnen können. Nun, immerhin hat Kaden bemerkt, daß zwischen Rezitativ und Responsorien ein großer Unterschied besteht, das ist doch wirklich eine Erkenntnis; daß beide auch gemeinsame Formfaktoren besitzen, dürfte ihm allerdings weniger geläufig sein, denn er sagt nichts dazu — und zum „Problem“ des *iubilus*, ja, da gibt es ja ausreichende Aussagen aus der Väterzeit — und auch Literatur, die man vielleicht hätte beachten sollen, wenn man wissenschaftliche Gewissenhaftigkeit auch musikwissenschaftlich für sinnvoll oder gar ethisch geboten hält.

Und wer nicht bemerken kann, z. B. durch Hören, wie stilisiert gegenüber dem zu postulierenden normalen Sprachklang sowohl der griechischen als auch der lateinischen Sprache

der Verbindung der konkret in Melodien erscheinenden *harmonia* nur mit den höheren Mächten, was dem Teufel völlig und grundsätzlich versagt ist, ja versagt sein muß — seine Musik, das sagt Hildegard nicht, das war aber geläufig, die der Spielleute ist ein *abusus musicae*. Würde man also die nicht gerade präzisen Vermischungsvorstellungen Kadens von Sprache und Musik akzeptieren, würde Hildegards nun wirklich klare, und für ihre Zeit natürlich sofort verständliche Differenzierung unverständlich.

byzantinischer wie lateinischer Choral (ganz abgesehen von den Hymnen) sind, der dürfte zu einer Wertung des Chorals kaum fähig sein — wie eigentlich soll man von einer psalmischen Rezitation in normalen Sprechklang so einfach überwechseln, wie stellt sich Kaden das vor? Auch hier fehlt jeder Hinweis darauf, daß Kaden auch nur ansatzweise den Versuch einer Konkretisierung seiner Vorstellungen in Bezug auf die musikhistorische Wirklichkeit gemacht hat — und wie die *clausulae* zu textierten Motetten geworden sind, sollte man lieber auch nicht Kadens Ideologemen entnehmen; auch dazu gibt es Literatur und vor allem rationale Aussagen. Bevor man „dem“ Mittelalter „die“ Musik abspricht — und wir dürfen ja gespannt sein, was der große Etymologe Kaden noch zur Bezeichnung *μουσική* herausbringen wird, nachdem er schon zu *μέλος* so Ungeheures gesagt hat —, sollte man vielleicht doch einmal beachten, wie der *Spielmann* bezeichnet wird, nicht als *Singmann*, nein als *organizator*, nein, das bedeutet nicht *Sänger des organum*, eine Deutung, die M. Haas überlassen sei, das heißt *Spielmann*, benannt, wie die *Kitharisten* nach ihrem Instrument, nach „dem“ Instrument.

Es ist bedauerlich, daß auf derartige überfliegende Vorstellungen überhaupt eingegangen werden mußte; das Beispiel von Kadens Deutungsphantasie möge genügen — nur, bei einem als in einer sich als wissenschaftlich verstehenden Zeitschrift veröffentlichten Beitrag gebietet nicht nur einfach der wissenschaftliche Anstand eine Auseinandersetzung, sie ist auch deshalb notwendig, um auf die Notwendigkeit der Anwendung von Quellenkenntnis und Rationalität auch und gerade in der Betrachtung früherer Epochen der Musikgeschichte zu verweisen und vor unzutreffenden Globalvorstellungen über den Choral zu warnen: Nicht als *gehobenes Musizieren* — ein wirklich passender Ausdruck für den liturgischen Gesang! —, sondern als bewußter Gegensatz zu vor- und nichtchristlichen Kulturen konzentriert sich „die“ Kirche auf rein vokale, textverbundene Musik: Melismen durch das Instrument spielen zu lassen — fällt erst der *Musica Enchiriadis* als Möglichkeit, nicht der Liturgie, sondern der Theorie und der Verwirklichung ihrer Erkenntnisse ein; nämlich nach Rezeption und Verstehen dessen, was Boethius unter *musica instrumentalis* versteht, die sinnlich faßbare Musik, ob vokal, instrumental, ob vom Knabensopran oder Mönchsbaß, ob auf der Orgel, der *cithara* oder, wenn verfügbar, der singenden Säge vorgetragen: Musik besteht aus Tönen, ist eine rein musikalische Form geformt aus dem ihr spezifischen Material — nicht einmal diese Erkenntnis schon der frühen lateinischen Musiktheorie, die auch, es sei betont, auch, theoretisch reflexive Konzeption von Musik als Formerscheinung an sich, unabhängig von der Art der Ausführung (natürlich modulo klarer, diskreter Tonhöhen), unabhängig vom Text denkbar wie ausführbar, ist Kaden bekannt geworden! Nur Unkenntnis der Quellen wie der Literatur können zu derartigen Formulierungen führen. Offenbar als Beispiel akzeptierter deutschsprachiger Musikwissenschaft? Nur, L. Finscher scheint hier keine Einwände erhoben zu haben.

Natürlich ist der Sprachgebrauch von Hucbald oder der *Commemoratio brevis*, von Aurelian und Guido, wenn sie von *melodiae*, *modulationes*, *cantus* u. ä. sprechen, dieser Musikwissenschaft der Zukunft nicht gewachsen, wie sie M. Haas, aber auch viele andere vor uns stellen; einen wissenschaftlichen Erkenntnisgipfel, den wir als einfache, zurückgebliebene Erben dieser rationalen Denker auch noch nicht erklimmen können, weshalb wir uns mit den einfachen

Sachverhalten trösten müssen; hier der, daß auch die Antiphonen natürlich Melodien sind, was sonst? und daß die Neumenschrift von Anfang an als Gemeintes eben die Melodien hat, und daß im Verlauf der Weiterentwicklung eben dieser Neumenschrift die Melodien dann auch rational notiert werden konnten, aus und in dieser Notation, nicht in einer Buchstabenschrift, nicht in einer Intervallschrift, nein, in der Neumenschrift. Musikalische Hochkunst ist der Gregorianische Choral; eine Kulturleistung höchsten Ranges die Neumenschrift, von Anfang an analytisch und analog zur räumlichen Struktur des musikalischen Hörens und somit eine Notation von Musik: So wie dies Stenzl und Kaden tun, kann man weder über Gregorianik noch über sonst eine Epoche der abendländischen Musikgeschichte als Ausdruck der geistigen und kulturellen Sonderentwicklung des Abendlands reden. Denn die Größe und Schönheit dieser einmaligen Kultur wird so nicht nur nicht erkannt, sondern entstellt und verunstaltet, unerkennbar gemacht.

Index

- Alanus ab Insulis
 Anticlaudianus
 Bossuat, 398 seq., 27
- Alcuin (Pseudo)
 De Divinis Officiis lib.
 MPL 101, 1231, 803
- Alleluia
 Angelus Domini descendit, 246
 Laudate Deum, 264
- Amalar
 Lib. Offic.
 I.III.XXXIX, Hanssens, 373, 15,
 803
- Anonymus
 ‘Papadike’
 Gertsman, 155 f., 380
 Gertsman, 459, 15, 349
 Tardo, 151, 682
 Tardo, 160, 338
- Ad organum faciendum
 Eggebrecht-Zaminer, 46, 4, 65
- Alia Musica
 Chailley, 105, 362
 Chailley, 130, 393
 Chailley, 202, 322
- Ars organi
 Zaminer, 185, 4, 865
- Aurea personet lira
 CC 10, Strecker, 29, 32
- Berkeley
 Ellsworth, 64, 294
- Clangat hodie
 Atkinson, 3, 27
- Commemoratio brevis
 Schmid, 157, 10, 54
 Schmid, 157, 23, 57
 Schmid, 157, 7, 56
 Schmid, 163, 74, 896
 Schmid, 164, 101, 306, 309
 Schmid, 165, 116, 896
- Schmid, 175, 272, 724
 Schmid, 175, 278, 776
- De tonis musicis
 Bailey, 53, 6, 315
 Bailey, 54, 293
 Bailey, 54, 9, 310
- Expos. i. libr. beat. Augustini de mus.
 Le Bœuf, 254, 45, 51
 Le Bœuf, 255, 63, 51
 Le Bœuf, 257, 129, 51
 Le Bœuf, 258, 165, 52
 Le Bœuf, 259, 199, 75
 Le Bœuf, 262, 324, 165
 Le Bœuf, 300, 156, 120
- Gloss. i. Boeth.
 Berhard u. Bower, zu Friedlein,
 199, 2, 259
- Gloss. in Mart.
 zu Dick, 60, 3, 50
 zu Dick, 60, 14, 50
 zu Dick, 490, 1, 50
 zu Dick, 500, 7, 260
 zu Dick, 501, 7, 166
- Gloss. in Microl.
 Waesberghe, 135, n, 465
- Hagioplites
 Raastedt, 40 a, 8, 389
- Instituta patrum
 Bernhard, 7, 27, 374
- Musica Enchiriadis
 Schmid, 4, 10, 391
 Schmid, 4, 13, 344, 792
 Schmid, 5, 39, 62, 85
 Schmid, 7, 1, 345, 380
 Schmid, 7, 2, 353
 Schmid, 7, 15, 76
 Schmid, 10, 1, 47, 55, 346
 Schmid, 11, 1, 346
 Schmid, 13, 1, 335
 Schmid, 13, 2, 89, 347

- Schmid, 13, 5, 76
 Schmid, 13, 9, 55
 Schmid, 14, 631
 Schmid, 14, 5, 662
 Schmid, 15, 387
 Schmid, 15, 15, 342
 Schmid, 15, 17, 341
 Schmid, 19, 46, 55
 Schmid, 21, 7, 102
 Schmid, 22, 24, 626
 Schmid, 22, 26, 93, 786
 Schmid, 26, 27, 171
 Schmid, 35, 13, 89
 Schmid, 37, 1, 336
 Schmid, 37, 6, 336
 Schmid, 48, 13, 62
 Schmid, 56, 51, 59
 Schmid, 57, 11, 60
 Schmid, 57, 14, 59
 Schmid, 58, 16, 792, 798
 Schmid, 59, 33, 61, 794
- Scolica Enchiriadis
 Schmid, 51, 17, 83
 Schmid, 60, 1, 53
 Schmid, 61, 12, 54
 Schmid, 61, 23, 101
 Schmid, 63, 47, 84
 Schmid, 69, 128, 81
 Schmid, 72, 148, 291
 Schmid, 84, 349, 84
 Schmid, 86, 388, 837
 Schmid, 106, 147, 68
 Schmid, 107, 169, 63
 Schmid, 107, 173, 137
 Schmid, 113, 259, 63
- SS. Pauli et Stephani regula
 PL 951 D, 316
- Anonymus 4
 (De mensuris et discantu)
 Reckow, 46, 5, 867
 Reckow, 49, 14, 862
 Reckow, 49, 31, 860
- Reckow 86, 13, 870
 Reckow 144, 16, 871
- Anonymus La Fage
 (De musica)
 Seay, 30, 4, 70
 Seay, 33, 8, 100
 Seay, 35, 10, 866
 Seay, 35, 5, 866
- Anonymus Vivell
 (Commentarius)
 Waesberghe, 114, 79, 296
- Antiphon
 Angelorum esca, 316
 Benedicta tu in, 293, 297
 Calicem salutaris, 315
 Cum redirent, remansit, 316
 Ecce apparebit, 298
 Magnum haereditatis, 465
 Malos male perdet, 318
 Maria stabat ad, 314
 Martyres Domini Dominum, 312
 Miserere mei Deus, et a, 315
 Nigra sum, 844
 Nos qui vivimus, 311
 O gloriosum lumen, 185
 O Sapientia, 817
 Puer Jesus, 328
 Pulchra es, 845
 Rorate coeli, 293
 Veni Domine visitare, 298
 Vobis datum est, 328
- Aribo
 Musica
 Waesberghe, 49, 29, 187
- Augustinus
 Conf.
 X, 33, 49, 59, 792
 X, 33, 50, 906
 XII, 29, 40, 10
- De musica
 I, 2, 3, 922
 I, 4, 8, 118

- II, 11, 21, 128, 172
 II, 13, 24, 172
 II, 9, 16, 172
 III, 7, 16, 129
 IV, 16, 30, 131
 IV, 16, 32, 133
 IV, 16, 34, 135
 VI, 11, 30, 60
 VI, 17, 56, 7
 Enarr. i. Ps.
 zu Ps. 32, 116
 Serm. 176, 116
 Aurelianus Reomensis
 Mus. Disc.
 Gushee, 54, 6, 784
 Gushee, 60, 15, 883
 Gushee, 67, 2, 837, 883
 Gushee, 67, 3, 836
 Gushee, 68, 12, 836
 Gushee, 70, 3, 839
 Gushee, 71, 5, 839
 Gushee, 71, 6, 839
 Gushee, 77, 11, 201
 Gushee, 77, 4, 200
 Gushee, 78, 1, 254, 333
 Gushee, 78, 6, 761
 Gushee, 79, 20, 761
 Gushee, 82, 41, 308
 Gushee, 85, 4, 518
 Gushee, 85, 5, 73, 377
 Gushee, 86, 10, 834
 Gushee, 86, 6, 59, 73
 Gushee, 86, 8, 825
 Gushee, 87, 13, 824
 Gushee, 89, 30, 828
 Gushee, 92, 12, 315
 Gushee, 96, 8, 296
 Gushee, 97, 21, 167
 Gushee, 97, 22, 828
 Gushee, 98, 24, 829
 Gushee, 98, 25, 826
 Gushee, 98, 27, 827
 Gushee, 100 f., 300
 Gushee, 102, 3, 324, 325
 Gushee, 103, 12, 252
 Gushee, 105, 12, 146, 885
 Gushee, 105, 13, 878
 Gushee, 105, 15, 327
 Gushee, 109 f., 304
 Gushee, 110, 36, 321
 Gushee, 114, 1, 377
 Gushee, 114, 3, 73
 Gushee, 119, 12, 821
 Gushee, 120, 28, 822
 Gushee, 121, 34, 881
 Gushee, 122, 45, 410
 Gushee, 123, 45, 407
 Gushee, 123, 53, 253
 Gushee, 124, 56, 73
 Gushee, 128, 86, 744
 Beda
 Hist. Eccl.
 IV, 18, 690
 Berno
 Prologus
 Rausch, 38, 3, 63
 Rausch, 57, 18, 63
 Rausch, 64, 14, 48
 Tonar
 Rausch, 79 b, 88
 Boethius
 Inst. mus.
 I, 1, Friedlein, 179, 22, 797
 I, 1, Friedlein, 180, 9, 797
 I, 1, Friedlein, 181, 10, 797
 I, 9, Friedlein, 195, 18, 172
 I, 34, Friedlein, 225, 3, 836
 IV, 3, Friedlein, 308 f., 164
 IV, 15, Friedlein, 341, 19, 334
 Cantus (Amb.)
 Ad Dominum cum tribularer, 818
 Christie, A.
 A Murder is Announced

- 187 f., 848
- Communio
 Oportet te fili, 213
 Si consurrexistis, 294
- Diomedes
 Ars
 GL 420, 5, 261
- Ekkehard IV
 Casus St. Galli
 47, Haefele, 871
- Frutolf
 Breviarium
 Bernhard, 44, 11, 463
 Vivell, 181, 187
- Fulgentius
 Mitologiarum
 III, IX, Helms, 78, 16, 793
- Graduale
 A summo caelo, 420, 889
 Adiutor in, 753
 Domine Deus, 275
 Ex Sion, 726
 Exsultabunt sancti, 826
 Haec dies ... Confitemini, 276, 412
 In sole posuit, 827
 Oculis omnium, 854
 Posuisti, 824
 Prope es tu Domine, 827
 Sacerdotes, 824
 Tollite portas, 827
- Gregor Papa Magnus
 ep. 12, Lib. IX, 178
- Guido Aretinus
 Micrologus
 Waesberghe, 85, 33, 87
 Waesberghe, 95, 12, 39
 Waesberghe, 96 f., 205
 Waesberghe, 98, 8, 32
 Waesberghe, 114, 5, 110
- Waesberghe, 116, 15, 110
 Waesberghe, 124, 10, 810
 Waesberghe, 124, 13, 811
 Waesberghe, 125, 17, 811
 Waesberghe, 126, 21, 811
 Waesberghe, 126, 23, 812
 Waesberghe, 127, 26, 810, 811
 Waesberghe, 140, 6, 811
 Waesberghe, 140, 8, 410
 Waesberghe, 144, 11, 408
 Waesberghe, 146, 25, 409
 Waesberghe, 161, 16, 794
 Waesberghe, 162, 2, 834
 Waesberghe, 164, 9, 124
 Waesberghe, 167, 18, 49
 Waesberghe, 167, 19, 883
 Waesberghe, 172, 40, 183, 263
 Waesberghe, 174, 52, 791
 Waesberghe, 187, 6, 627
 Waesberghe, 187, 9, 799
 Waesberghe, 203, 23, 409
 Waesberghe, 207, 45, 409
 Waesberghe, 228, 1, 90
 Waesberghe, 233, 21, 91
- Prologus i. Ant.
 Waesberghe, 80, 73, 263
- Regulae rhythmicae
 Waesberghe, 120, 190, 337
- Heinrich Eger v. Kalkar
 Cantuagium
 Hüschén, 39, 44
 Hüschén, 56, 809
 Hüschén, 57, 44
- Hermannus Contractus
 Opuscula musica
 GS II, 131 b, 464
 GS II, 139 f., 190
 GS II, 140, 192
 GS II, 148, 202
- Hucbald
 Musica

- Chartier, 136, 1, 66
 Chartier, 136, 8, 67
 Chartier, 138, 5, 789
 Chartier, 138, 8, 266
 Chartier, 144, 1, 67, 794
 Chartier, 144, 2, 109
 Chartier, 146, 17, 95
 Chartier, 146, 18, 795
 Chartier, 148, 2, 95
 Chartier, 156, 9, 110
 Chartier, 158, 12, 822
 Chartier, 158, 7, 344
 Chartier, 164, 10, 465
 Chartier, 194, 1, 167, 874
 Chartier, 194, 12, 821
 Chartier, 196, 12, 822
 Chartier, 198, 26, 169
 Chartier, 200, 11, 379
 Chartier, 200, 7, 351, 363
 Chartier, 202, 1, 352
- Introitus
- Accipite iocunditatem, 420, 589
 Ad te levavi, 546, 553, 577
 Aqua sapientiae, 767
 Benedicite Dominum, 671
 Cantate Domino, 446
 Caritas Dei, 476
 Cibavit, 281, 283, 287, 437, 445
 Circumdederunt me, 215, 359
 Clamaverunt iusti, 283, 593
 Cognovi Domine, 424, 636, 637, 679
 Confessio et pulchritudo, 681, 712
 De necessitatibus, 569
 De ventre matris, 565
 Deus dum, 589
 Deus in adiutorium, 665, 764
 Deus in loco sancto, 223
 Deus in nomine, 505, 507
 Dicit Dominus: Ego, 223
 Dicit Dominus: Sermones, 541, 631, 652, 778
- Dispersit, dedit, 522, 716
 Domine in tua, 224
 Dominus dixit ad me, 419, 550, 552
 Dominus fortitudo, 283
 Dum clamarem, 522
 Dum medium silentium, 452
 Dum sanctificatus fuero, 483, 499, 715, 722, 735, 740
 Ecce advenit, 555
 Ecce Deus adiuvat, 215
 Ecce oculi, 424, 425, 522, 673, 676
 Eduxit Dominus, 1, 443
 Eduxit eos, 436
 Ego autem cum iustitia, 656, 716, 740
 Ego autem in Domino speravi, 660
 Ego autem sicut oliva, 673
 Ego clamavi, 674
 Esto mihi in Deum, 449
 Exaudi Deus, 216
 Exaudi, Domine ... adiutor, 425, 714
 Exaudi, Domine ... tibi dixit, 561, 676
 Exaudi, Domine, vocem ... alleluia, 590
 Exaudivit, 588
 Exclamaverunt, 837
 Exspecta Dominum, 558
 Exsultate Deo, 462
 Exsurge, quare obdormis, Domine?, 535, 602
 Exultate Deo, 437
 Gaudeamus ... Agathae, 561
 Gaudete in Domino semper, 532
 Hodie scietis (AR), 631
 In Deo laudabo, 711, 767
 In nomine Domini, 718
 In voluntate Tua, 702
 Inclina Domine, 359
 Introduxit vos Dominus, 768
 Invocab(v)it me, 481
 Iubilare Deo omnis, 495, 617
 Iudica me, Deus, 484, 495, 673
 Iudica, Domine nocentes, 460

- Iusti epulentur, 575, 578, 583
Iustus es, Domine, 72, 518, 567
Iustus non conturbabitur, 502, 560
Iustus ut palma, 564, 576, 578
Laetabitur iustus, 453
Laetare Ierusalem, 215
Laetetur cor, 285
Liberator meus, 517
Loquebar, 907
Loquetur Dominus, 716
Lux fulgebit, 304
Meditatio cordis, 721
Memento nostri, 532, 565
Miserere mihi ... conculcavit, 516,
752, 769
Misericordia Domini, 439
Oculi semper, 762
Omnia, quae fecisti, 499
Omnis terra, 522, 604, 644
Os iusti, 499, 571
Populus Sion, 266
Protexisti me, 525
Puer natus, 359, 646
Reminiscere, 510
Repleatur os meum, 675
Requiem aeternam, 212
Respice in me et miserere, 225
Resurrexi, 241, 484, 736
Rorate caeli, 467
Sacerdotes Dei, 499, 573
Sacerdotes tui, 499
Sancti tui, Domine, 490, 522, 594, 679
Sapientiam sanctorum, 72
Sicut oculi servorum, 505, 506, 597,
651
Spiritus Domini, 441, 449
Statuit ei Dominus, 561, 582, 586
Suscepimus
Versdifferenz, 834
Suscepimus, Deus, 518, 544
Tibi dixit, 417, 519, 713
Veni et ostende, 285
Venite benedicti, 619
Venite, adoremus, 280
Victricem manum, 487
Vocem iucunditatis, 522, 604, 618
- Isidor
De eccl. off.
I, V, 1, 880
I, XIV, 8, 880
II, XII, 1, 162, 879
II, XII, 5, 910
Etym.
III, XX, 2, Lindsay, 336
- Johannes Cotto
Musica
II, Waesberghe, 52, 8, 193
II, Waesberghe., 52, 7, 190
XIII, Waesberghe, 97, 3, 66
XVIII, Waesberghe, 115, 14, 181
XVIII, Waesberghe, 118 f., 184
XVIII, Waesberghe, 118, 15, 183
XVIII, Waesberghe, 119, 21, 185
XVIII, Waesberghe, 124, 21, 185
XXIII Waesberghe, 159, 19, 866
XXIII, Waesberghe, 157 5, 866
XXIII, Waesberghe, 158, 184
XXIII, Waesberghe, 158, 9, 555
- Johannes de Garlandia
Ars rithmica
Mari, 47 f., 186
- Karolus Magnus
Epist. de litteris col.
Boretius, Nr. 29, S. 79, 16, 57
- Luther, M.
Vom Himmel hoch, 903
- Manuel Chrysaphes
ἐρμενεΐα
Tardo, 235, 668
- Martianus Capella
De nupt.

- 707, 794
967, 55
- Muretach
In Donati Artem
Holtz, 7, 20, 45
- Niceta
De utilitate hymnorum
Turner, 239 f., 332
- Nikolaus de Lyra
Quaestiones
Hentschel, 403, Anm. 36, 126
- Notker
Gesta Karoli
I, 10, 699
I, 7, 855
I, 18, 144
I, 33, 144
- Oddo
De musica
GS I, 265, 109
GS I, 272 a, 163
GS I, 277 a, 274
GS I, 277 b, 193
Dialogus
GS I, 252 a, 105
GS I, 253 a, 105
GS I, 255 a, 107
GS I, 256 a, 389
GS I, 256 a/b, 775
Prologus
GS I, 251 a, 105
GS I, 251 b, 106
Prooemium
Gerbert I, 249 f., 394
- Offertorium
Ave Maria, 415, 423
Benedicite gentes, 770
Benedixisti, 245
Confirma hoc, 770
Confitebuntur, 469
- De profundis, 465
Erit vobis, 412
Immitet angelus Domini, 209
Jubilate Deo omnis, 601
Jubilate Deo universa, 599
Super flumina, 824
Vir erat, 423, 754, 805
- Plato
Staat
531 a, 85
- Plutarch
De musica
Ziegler-Pohlenz, 28, 8, 158
Ziegler-Pohlenz, 28, 19, 170
- Quidam Cartus. Mon.
Tractatus
Lebedev, 108, 61, 247
Lebedev, 108, 65, 465
- Quintilianus
Inst. or.
XI, 3, 14, 910
XI, 3, 22, 401
- Regino
Epistola
Bernhard, 39, 2, 71
Bernhard, 58, 1, 97
- Remigius Altis.
Comm. i. Mart. Cap.
Lutz, zu Dick, 516, 8, 119
Lutz, zu Dick, 516, 10, 55
- Responsorium
Alleluia, audivimus eam in Efrata,
254
Angelus Domini, 809
Collegerunt pontifices, 748
Ecce odor filii mei, 184
Ecce sacerdos, 235
Immisit Dominus, 226
In ecclesiis benedicite Deum, 253
In jejuneo et fletu, 234

- In medio Ecclesiae, 807
Iste est frater vester, 236
Magi veniunt, 743
Recessit pastor, 237
Sicut cedrus, 247
Sint lumbi vestri, 185
Vidi Dominum facie, 809
- Servatus Lupus
Epist. 34
Marshall, 45 26, 123
- Shaw, Bernhard
Major Barbara
2. Akt, 31
- Thomas (Ps.)
In octo lib. Pol.
Spiazzi, 1306, 78
Spiazzi, 1312, 78
- Tibino, Nicolò
(ars rithmica)
Mari, 95, 22, 34
- Tractus
Cantemus Domino, 694
Deus, Deus meus, 221, 222, 697, 735
Eripe me, 696, 697
Laudate Dominum, 695
Qui habitat, 184
- Uchubaldus
Inchiriadon
Schmid, 189, 69, 63
Schmid, 190, 96, 63
Schmid, 191, 123, 47
Schmid, 191, 126, 47
Schmid, 192, 133, 47
Schmid, 209, 100, 47
- Ulrich v. d. Türlin
Arabel
Schröder, I, 127, 799, 71
- Walther Oddington
De speculatione mus.
IV, I, 832

Vom gleichen Autor in MÄNNELES VERLAG:

Musik als Unterhaltung

Beiträge zum Verständnis der wertungsgeschichtlichen Veränderungen in der Musik des 12. und 13. Jh.

8 Bde., geb., glanzfolienkaschiert, 17x24 cm; 4.116 (+4) Seiten

Diese 8 bändige, leicht erweiterte Fassung der Habil.-Schrift des Verf. betrifft die Interpretation des wertungsgeschichtlichen Wandels im 12. und 13. Jh. speziell in der Musikgeschichte, die in der allgemeinen Wertungsgeschichte dieser Zeit durch die enge Bindung von Musik an die Liturgie eine besondere Ausgangssituation besitzt.

Hierzu ist zunächst diese Voraussetzung in musikgeschichtlicher Hinsicht zu betrachten, d. h. die — verallgemeinerbaren — Kategorien zu fassen, die durch die liturgische Bindung von Musik geschaffen wurden. Damit ist auch die wertungsmäßige Situation zu Beginn der mittelalterlichen Musikgeschichte, die Situation der liturgischen Epoche der Musik als Maßstab von Wertungsänderungen zu beschreiben. Eine Betrachtung der liturgischen Wertung von Musik hat vor allem die Äußerungen Augustins sowie deren mittelalterlicher Rezeption zu beachten und die Frage nach sozusagen ihrer Verifizierung im liturgischen Gesang zu stellen.

Anschließend werden Traditionen beschrieben, die sich von vornherein dem Ausschließlichkeitsanspruch der liturgischen Wertung von Musik entzogen, denen aber eine eigene *auctoritas* zukam, wie der lateinischen Literaturüberlieferung und der antiken Musiktheorie, die in Verbindung mit der Karolingischen Renaissance rezipiert und — neuartig — auf die Wirklichkeit der, ja liturgischen, Musik angewendet wurde. Sowohl die lateinische Tradition im poetisch-literarischen Ausdruck von Musik als auch die Musiktheorie, z. T. aber auch die Rudimente antiker Ethoslehre sind trivialerweise frei von liturgischen Bindungen, sie besitzen also in Bezug auf die Wertung von Musik von vornherein eine verweltlichende, die Striktheit der liturgischen Bindung aufzuheben geeignet erscheinende Potenz. Diese sind in Hinblick auf die zu beobachtende Auflösung der Verbindlichkeit liturgischer Wertung von Musik als potentielle Faktoren zu qualifizieren.

Die eigentlichen, frühesten und das Denken der Zeit besonders unmittelbar wiedergebenden Zeugnisse der Wertung von Musik gibt die erzählende volkssprachliche Literatur, also vornehmlich die unterhaltende Epik. Neben dem allgemeinen Auftreten von Musik in unterhaltender Funktion erweist sich die Tradition der literarischen Figur des musikalischen Helden als zentrale Quelle für die Wertungsmöglichkeiten von Musik im 12. und 13. Jh. Den literarischen und musikgeschichtlichen Höhepunkt der literarischen Darstellung von Musik in Bezug auf einen solchen musikalischen Helden bildet die Gestalt Tristans. Diese Quellen lassen eine Wertung von Musik erkennen, die auch hinsichtlich innerer Begründung gleichberechtigt neben die liturgische Wertung treten konnte.

Die Frage nach einer weltlichen Wertung von Musik, wie sie in den genannten epischen Quellen begegnet, führt auf das Problem der Spezifik des Objekts solcher Wertung: Die mystifizierenden Topoi über eine Einheit von Wort und Ton lassen sich z. B. am Gebrauch der Wendung *mot et son* in volkssprachlicher Lyrik relativieren. Das „Wiederauftreten“ eines Bestandteils dieser Wendung in der Wortbildung *motet* speziell als Bezeichnung der neuen mehrstimmigen Gattung zwingt daher auch zur Betrachtung der Entstehung dieser Gattung im Rahmen der Wertungsgeschichte: Da in der Gattung *Motette* der Verweltlichungsvorgang am deutlichsten wird — Verwendung eines

Ausschnittes des sakrosankten Gregorianischen Chorals⁵⁰⁹ als Träger einer musikalischen Fassung weltlicher Lyrik spezieller Form —, ja geradezu in exemplarischer Form auftritt, ist auch das Problem der Motette, einmal wegen der Namensgebung selbst als eventuellem Zeugen dieses Vorgangs, zum anderen wegen der Einordnung in die Wertungssituation der weltlichen Musik dieser Zeit anzusprechen. Die Frage nach der wertungsmäßigen Selbständigkeit von Musik, die Frage nach der Bindung zwischen *mot et son* ist natürlich auch in Hinblick auf die wertungsmäßige Bedeutung des Instruments und seiner Musik im 12. und 13. Jh. zu betrachten. Auch die Frage nach reflektorischen Quellen der Wertungsveränderung, die als Verweltlichung zu qualifizieren ist anzusprechen; hier sind eventuelle Einflüsse der Aristotelischen Unterhaltungstheorie, zum anderen aber die Verbindung der Aussagen von Johannes de Grocheo zur musikalischen Wertung der Zeit zu bestimmen, wie sie eben in literarisch höchster Qualität in den Darstellungen des musikalischen Helden ihren Ausdruck findet. Der zeitliche Abstand zwischen Gottfried von Straßburg und Johannes de Grocheo ist nicht so groß, daß hier nicht nach möglicher Kompabilität gesucht werden dürfte. Da sich auch unter Berücksichtigung dieser reflektorischen Quellen der Eindruck ergibt, daß die Wertungsänderung, der intellektuelle Aufstieg der Konzeption von Musik als Unterhaltung höchsten Wertes nicht einfach aus der „eigenen“ Wertungstradition abzuleiten zu sein scheint, ist im abschließenden Kapitel ein Blick auf die parallele Wertungssituation von Musik zur Unterhaltung in arabischen Quellen des Mittelalters zu werfen. Es ergeben sich dabei bemerkenswerte Übereinstimmungen, die zumindest den Vergleich der im Westen erreichten mit der in den arabischen Quellen gegebenen Wertung von Musik zur Unterhaltung — höchsten Anspruchs! — möglich macht.

Die Betrachtung der angesprochenen Quellenarten wird in vier Teilen durchgeführt, wobei spezielle Betrachtungen jeweils in zugehörigen Anmerkungsbänden separat zusammengefaßt werden:

1. Teil I: *Zur wertungsgeschichtlichen Bedeutung der liturgischen Epoche der Musik des Mittelalters und zur Frage ihres Endes*,
Textband 405 Seiten, ISBN 3-933968-02-X;
Anmerkungsband 302 Seiten, ISBN 3-933968-03-8.
2. Teil II: *Zur Rezeption und Umformung antiker Traditionen als potentieller Faktor des Endes der Verbindlichkeit liturgischer Wertung*,
Textband 698 Seiten, ISBN 3-933968-04-6;
Anmerkungsband 545 Seiten (mit Notenbeispielen), ISBN 3-933968-05-4.
3. Teil III: *Zu Zeugnissen der neuen, außerliturgisch-weltlichen Wertung von Musik seit dem 12. Jh. vornehmlich in volkssprachlicher, erzählender Dichtung*,

⁵⁰⁹Daß ja nur der Gregorianische Choral sich auf die Tradition der hl. Väter gründet, wird an einer Stelle gesagt, die Gerbert, *De cantu* II, S. 97 zitiert, wo ein Begriff von Johannes von Salisbury übernommen wird:

Cantus autem firmus in Divinis officiis a sanctis Doctoribus institutus est, ut Gregorio Magno, Ambrosio et aliis. Biscantus autem in officiis ecclesiasticis, quis adinvenerit, ignoro; pruritu aurium videtur magis deservire, quam devotioni, quamvis pia mens etiam (sogar) in his fructum referat audiendo.

Die negative Wertung der Mehrstimmigkeit ist klar: Nur dem frommen Gemüt ist es möglich, selbst daraus geistliche *Frucht* zu ziehen. Exemplarisch wird hier das Augustinische Prinzip des Primats der individuellen Einstellung verwendet: So wertlos hinsichtlich Herkunft und rein musikalischer Aufwendigkeit die Mehrstimmigkeit auch ist, die Einstellung des Hörenden, seine *pietas* kann das Hören selbst solcher Musik nützlich (im geistlichen Sinne) sein lassen. Damit ist eine wesentliche Kategorie der Augustinischen Vorgabe angewandt: Letztlich kommt es nur auf die Einstellung des Hörenden an.

Textband 419 Seiten, ISBN 3-933968-06-2;
Anmerkungsband 424 Seiten, ISBN 3-933968-07-0.

4. Teil IV: *Zu praxisbezogenen Zeugnissen der neuen Wertung von Musik in literarischen Quellen, zu deren konkreten Entsprechungen und zu Voraussetzungen eventueller arabischer Einflüsse,*
Textband 736 Seiten (mit Gesamtbibliographie) ISBN 3-933968-08-9;
Anmerkungsband 560 (+ 4) Seiten, ISBN 3-933968-09-7.
-

MÄNNELES VERLAG:

Jagdmusik und Jagd in der Musik

Anmerkungen zur Geschichte der kompositorischen Reaktion auf Jagd und Jagdklang und zur Frage von Jagdmusik im Mittelalter,

150 Seiten, geb., glanzfolienkaschiert, 17x24 cm, ISBN 3-933968-12-7

Die neuere Praxis des jagdlichen Hornblasens, die im Wesentlichen mit den Möglichkeiten der Naturtöne auskommt, ist trotz dieser gegenüber dem modernen Ventilhorn eingeschränkten technischen Leistungsfähigkeit notwendig als Musik zu qualifizieren, als Musik einer ganz bestimmten Art und mit bestimmten Assoziationen, die weit über Signalfunktionen hinausreichen, aber eben doch als musikalische Kunst. Deren klangliche und ausdrucksmäßige Schönheit läßt mit Recht von Jagdmusik sprechen. Daß die Wirkung dieser Jagdmusik nicht auf folkloristische, pseudourtümliche soziale Existenz eingeengt werden kann, belegt die dramaturgische Verwendung dieses Klangs durch romantische Dichter. Die Bedeutung des Jagdhornklangs in Dichtung und Prosa bei dem Freiherrn von Eichendorff kann dies sozusagen auf den ersten Blick bestätigen: Die Fülle der Bedeutungen, die von romantischen Dichtern dem Klang des Waldhorns zugeordnet werden, lassen diesen Klang ebenfalls als Musik mit zwar spezifischen Bedeutungen und Assoziationen, aber doch auch mit den seelischen Wirkungen und Tiefen, die die Wertung von Musik allgemein betrifft, erscheinen. Der Einsatz von solcher Jagdmusik in der romantischen Literatur, der von A. Stifter wirkungsvoll zu einer scharfen Verurteilung der höfischen, eingestellten Jagd gebraucht wird, läßt die Frage nach der Existenz vergleichbarer Konnotationen und Inhalte, ja überhaupt nach der Existenz von einer als Jagdmusik gewerteten musikalischen Kunst stellen, also die Frage, ob erst mit der Romantik die entsprechenden Erlebnisse poetischen und musikalischen Ausdruck finden konnten, oder ob nur die Art der Erlebnisse neuartig ist.

Insbesondere die herkömmliche Beurteilung der technischen Fähigkeiten der jagdlich verwendeten Horninstrumente seit dem Mittelalter führt zur Vermutung, daß die Möglichkeit von Jagdmusik eng mit der Entwicklung der Horninstrumente verbunden ist, was vor allem für das Mittelalter von vornherein den Ausschluß jeder Möglichkeit, jagdlichen Hornklang in irgendeiner Weise als *Musik* erleben zu können, bedeuten müßte. Neben den literarischen sind hier die verfügbaren musikalischen Quellen zu befragen, wobei ein Gang sozusagen gegen die Geschichte methodisch sinnvoll erscheint, da die jeweiligen Erlebensweisen von jagdlichem Hornklang, Jagdmusik oder überhaupt Jagdklang nach dieser Sichtweise, wie sie auch für die betreffenden Artikel (*Horn* und *Jagdmusik*) eines neuen großen Musiklexikon charakteristisch ist, gleichsam stufenweise zu reduzieren wären, bis nur noch der gern als *dumpf* und *roh* zu bezeichnete, nur der Signalfunktion dienende Jagdhornklang im Mittelalter „übrigbleiben“ würde.

Daß schon hinsichtlich der spieltechnischen Entwicklung des als Jagdhorn gebrauchten Instruments Differenzierungen notwendig sind, zeigt die Verwendung des Jagdhorns in Jagdkantaten von J. S. Bach und Heinichen, da nur bei letzterem eine genuin musikalische Verwendung von Jagdsignalen oder wenigstens Jagdsignal-artigen Melodien festzustellen ist, die so zur *Jagdmusik* werden. Von größerer Bedeutung ist aber die Übereinstimmung der Darstellung eines durchaus als ästhetisch zu qualifizierenden Erlebens der Jagd nun nicht durch Jagdmusik, sondern durch die gesamte Fülle des Jagdklangs überraschend genug wieder als *Musik* in der Literatur, z. B. bei Shakespeare, und

ebenso in der komponierten Musik: Die bekannten vokalpholyphonen Kompositionen versuchen, in gleicher Weise wie die Dichtung die Schönheit der Jagd durch direkte Imitation der gesamten Fülle von jagdlichem Klang kompositorisch zu erfassen. Von Interesse für die Frage nach einer unauflösbaren Verbindung zwischen Stand der Spieltechnik und der Möglichkeit von Jagdmusik ist dabei, daß zwar deutliche Hinweise auf ein durchaus musikästhetisches Erleben auch des Jagdhornklangs bestehen, die Konzeption einer *Jagdmusik* jedoch weitgehend zu fehlen scheint: Die musikalische bzw. musikästhetische Erlebnismöglichkeit der Jagd kann nur als Versuch der Wiedergabe des Klänge der Jagd insgesamt beschrieben werden; ein Erleben, das nun aber gerade als ein regelrecht musikästhetisches Erleben auch von der Literatur der Renaissance bestätigt wird: Gerade Shakespeare gibt diesem Gefühl, das Hundegebell — in der Jägersprache *Geschell* (*Theuerdank*) — als wirkliche Musik empfindet, in besonderer Weise Ausdruck; auch für ihn erscheint Jagdklang als Musik, ohne daß er aber etwas wie *Jagdmusik* zu kennen scheint.

Das konventionelle Urteil über die Wertungsmöglichkeit von Klängen des Jagdhorns im Mittelalter scheint damit bestätigt: Die Primitivität des Instruments läßt eine musikästhetische Wertung des jagdlichen Hornklangs nicht zu (wohl aber des *Hundegebläuts!*). Dieser Folgerung widersprechen jedoch einige literarische Quellen so dezidiert, daß eine, immerhin nicht erfolglose Suche nach musikalischen Entsprechungen sinnvoll erscheint. Von besonderer Bedeutung ist hier aber, daß die betreffenden literarischen Quellen nicht nur die Schönheit der Fülle jagdlichen Klanges, des Klanges bei der Jagd, den als poetisches Objekt bereits die Karolingische Dichtung kennt, sondern ganz betont die Schönheit des Klangs von Jagdhörnern, und zwar ganz im Sinne der Schönheit von Musik formulierten Es kann also keineswegs von einer geringeren Erlebnismöglichkeit von jagdlichem Hornklang im Mittelalter in Vergleich zur Romantik gesprochen werden.

Angesichts der Bedeutung, die der Schilderung des Erlebens der Schönheiten der Jagd schon in der antiken Literatur zukommt — auch hier kann von einem durchaus ästhetischen Anteil solchen Erlebens gesprochen werden —, fällt auf, daß die antike Literatur natürlich auch den Klang der Jagd, vor allem das Hundegebell kennt, zu einer ästhetischen Bewertung jedoch nicht zu gelangen scheint, wie auch die griechischen und lateinischen poetischen Darstellungen des Jagdvergnügens belegen: Dabei, ausweislich etwa der Dichtung von Ausonius, ist der Antike die Freude am Naturklang als poetisches Objekt nicht etwa unbekannt. Wenn der Jagdklang als geradezu eigenständiges Merkmal des Jagdlerlebens, das auch zum eigentlichen Repräsentanten entsprechender literarischer Darstellung werden kann, seit dem Mittelalter bezeugt ist, ja seit dem Mittelalter eine *Jagdmusik* formuliert wird, ist der Gegensatz zur Antike besonders bemerkenswert: Die Verwendung des Jagdhorns ursprünglich vielleicht wirklich nur als reines Signalinstrument, scheint seit dem Mittelalter geradezu die Empfänglichkeit für ein ästhetisches, ja musikästhetisches Hören und Erleben der Jagdfreude möglich gemacht zu haben, was einen Vergleich zwischen Mittelalter und Romantik nicht nur möglich, sondern sinnvoll macht: Die Konzeption einer genuinen Musikalität des Jagdklangs — was in scholastisch inspirierter Dichtung sogar zur Behauptung führt, daß Hunde zwar nicht musiktheoretisch bewußt, aber doch schöner singen können, als Sänger eine Motette — und schließlich einer *Jagdmusik* kann somit als grundsätzliche Neuerung gegenüber der Antike bestimmt werden.

MÄNNELES VERLAG

Zum Bezeichneten der Neumen, insbesondere der Liqueszenz

Ein Hypothesenansatz zum Verhältnis von Musik und Sprache, zur diatonischen Rationalität, zur Bewegungs- und Raumanalogie, zur Entstehung der Neumen und zur Rezeption des Gregorianischen Chorals in Benevent

481 Seiten, geb., glanzfolienkaschiert, 17x24 cm, ISBN 3-933968-00-3,

Diese nicht nur neumenkundliche Schrift behandelt das Problem der Rationalität bei der Erfindung der Neumenschrift, was auch die Berücksichtigung der byzantinischen Parallelen verlangt. Angesichts neuerer Interpretationen der Neumenschrift als eines eher semantisch-intuitiv zu deutenden Systems von Zeichen stellt sich gerade bei der Liqueszenz die Frage nach der Rationalität der Neumenschrift, also die Frage nach der Bestimmtheit des Bezeichneten der Neumenzeichen, das auch bei diesem Zeichensystem vom Gemeinten zu unterscheiden ist.

Als Ausgangsbasis war daher auf Vorstellungen einer wie auch immer zu konkretisierenden, ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache einzugehen; gerade die offenbar gegebene Verbindung von Sprachklang und musikalischem Klang im Bezeichneten der Liqueszenz läßt einen Beitrag zur Frage nach der Rationalität erwarten. Als Ergebnis der Untersuchungen kann man davon ausgehen, daß die Erfindung der Neumenschrift das musikalische Geschehen rational in Elemente segmentiert, die als Bezeichnetes der einzelnen Neumen definiert sind. Antike Tradition liegt dabei in der Vorgabe der Abstrahierung und Zerlegung von Sprachmelodik in zwei melische Grundbewegungen — entsprechend der Theorie von Aristoxenus —, die in den antiken Akzentzeichen ihren direkten, raumanalogen Ausdruck fand. Auch wenn den Erfindern der Neumenschrift das Verständnis des rational definierten Tonsystems antiker Prägung nicht bewußt war, kann ihr Vorgehen bei der Analyse von Melodien in das Bezeichnete der Neumen als rational beschrieben werden. Die geistesgeschichtliche Bestimmung dieser Erfindung ist mit der Frage nach anderen Voraussetzungen der mit Hucbald endgültig erfolgten Rationalisierung der Melik verbunden. So ist etwa die Frage nach der Liqueszenz angesichts der offenkundigen Existenz von zwei Formen in der Beneventanischen Notation mit der Rezeption des Gregorianischen Chorals und damit dessen Erscheinung in der Karolingischen Renaissance verknüpft.

Von der Frage nach den geistigen Voraussetzungen der Rationalisierung der Melik in der mittelalterlichen Musiktheorie und Notation ist auch noch der Sinn einer Differenzierung zwischen bewegungsmäßiger bzw. architektonischer Denkweise von Musik, die Frage nach der Existenz von „singenden“ Rednern in der Antike, nach der Existenz raumanaloger Repräsentation von Melik schon vor dem Mittelalter und nach der Rationalisierung des Tonartbegriffes auch in Bezug auf eine *Entzifferbarkeit* paläoslavischer Neumen zu betrachten. Die Studie versucht einige Bausteine zum Aufbau eines historisch adäquaten Modells der „vorrationalen“ geistigen Repräsentation musikalischer Abläufe zu liefern.

MÄNNELES VERLAG:

Hexachord und Semantik

Miszellen zu neueren Vorstellungen über Musik vor Josquin

228 Seiten, Hardcover, Fadenheftung, glanzfolienkaschiert, 17x24 cm
ISBN 3-933968-00-3

Das Grundproblem von Musikwissenschaft, daß das Erleben von Musik rational nicht zu erfassen ist, dennoch die Erfassung historischer Entwicklung von Musik einer Art intuitiven Nachempfindens nicht entbehren kann, wird bei unterbrochener Tradition der Ausführung naturgemäß besonders deutlich wirksam. Als Ausweg aus diesem Dilemma bietet sich einmal an die Zurückführung von Musik auf Kategorien und Strukturmerkmale, die in der zeitgenössischen Theorie ihren Ausdruck finden. Das Wiederfinden oder „Hineinentdecken“ von Strukturelementen der Theorie mag intellektuelle Befriedigung auslösen, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Gehalt der Theorieaussagen gegenüber der konkreten Kompositionsstruktur sehr oft marginal erscheint, aber auch Begriffssysteme erzeugen kann, die zur eigenständigen, sozusagen papiernen, von der musikalischen Wirklichkeit unabhängigen Existenz solcher Größen führen. Insofern erscheint der Ansatz eines *Paradigma*, das Musik vor allem als Repräsentant der Kasuistik musiktheoretischer Kategorien sieht, vielleicht doch nicht sehr umfassend.

Ein anderer Ansatz, einen Zugang zu älterer Musik, deren adäquates Erleben durch Fehlen von Verständnistraditionen problematisch erscheint, stellt die Verabsolutierung eigener, aus anderen musikhistorischen Epochen bekannter Erfahrungen dar. Hinsichtlich etwa der Kategorie der harmonischen Tonalität ist ein solcher musikhistorischer Ansatz allerdings als *obsolet* erkannt worden. Dieses Verdikt trifft jedoch nicht die Verabsolutierung der Erfahrung insbesondere mit barocker Figurenlehre, allgemeiner der semantischen Deutung von Musik, die methodisch den Vorteil besitzt, daß irgendein Merkmal von Musik immer greifbar ist, das irgendeinem semantischen Deutungsansatz zugänglich ist.

Die vorliegende Studie betrachtet beide Ansätze an konkreten Beispielen und versucht durch Bezüge zur Aussagefähigkeit der zeitgenössischen reflektierenden Quellen der Musiktheorie, aber auch durch Verweise auf sozusagen statistische Verifizierungsmöglichkeiten die historische Angemessenheit solcher Vorstellungen zu erörtern. Die Studie versteht sich somit als Hinweis auf die Notwendigkeit historisch adäquater Betrachtungsweise älterer Musik.

MÄNNELES VERLAG

أبو أحمد يحيى ابن علي ابن المنجم *abū*

ʿaḥmad

yaḥyā 'bn 'alī 'bn

al-munaǧǧim

Abhandlung über die Musik, *Übersetzung und Kommentar;*

ein Beitrag zum Verständnis des Abstraktionsvorgangs bei der Entstehung und zur Charakteristik des antiken Tonsystems nebst einem Anhang zur Natürlichkeit der „natürlichen“ Stimmung von J. H. D. Jensen, NL; geb., 17x24 cm; 350 Seiten, ISBN 3-933968-10-0
